ÖSTERR.-UNGAR.

REVUE

MONATSSCHRIFT

FÜR DIE GESAMTEN KULTURINTERESSEN DER ÖSTERR.-UNG. ∘∘∘ MONARCHIE ∘∘∘

30. BAND. 4. HEFT.

1903 1903

INHALT:

WIEN

Verlagsbuchhandlung L. Rosner (C. W. Stern)

I. Franzensring 16.

Dichtkunst

Rundschau

Österreichische und ungarische Bibliographie.

Über den Segelflug der Vögel.

Von **Robert von Lendenfeld**.

Kraftvoll durchschneidet der mächtige Dampfer die hochgehende See. Rauschend zerteilt sich Welle auf Welle am Bug und pfeilschnell fliegt der salzige Sprühschaum über das Deck. Heulend fährt der Wind durch das Tauwerk und mit lautem Gepolter durchzittern die Stöße der öfters aus dem Wasser gehobenen Schraube das schwankende Schiff. Endlos, von keinem Segel belebt, dehnt sich ringsum, wechselnd beleuchtet, das unruhige Meer: dort bleigrau und dunkel im Schatten der Wolken, hier hellblau und glänzend im Strahle der Sonne. Über die wogende Fläche hin schwebt ein Albatros. Gerade ausgestreckt und scheinbar ruhig hält er die schlanken, drei Meter weit klafternden Flügel. Wie ein starres Gebilde folgt er, wagerecht schwebend oder nach rechts oder links sich neigend, vom Winde getragen in schön geschwungenen Kurven mühelos und ohne Kraftaufwand stunden- und tagelang dem rasch dahineilenden Schiffe. Mit Bewunderung erfüllt uns die Betrachtung seines herrlichen Segelfluges, denn er bekundet vollendete Meisterschaft in der Ausnützung des Luftwiderstandes. Und ebenso, wie an dem über das Meer dahinsegelnden Albatros, bewundern wir diese Geschicklichkeit an dem Adler, der über schroffen Fichtenhöhen ausgebreitet schwebt, und dem Kranich, der über Flächen, über Seen am Abend nach der Heimat strebt. Aber der kritisch denkende Geist kann in der bloßen, bewundernden Betrachtung einer solchen Leistung keine vollkommene Befriedigung finden. Es drängt ihn, zu untersuchen, wie dieselbe zustande gebracht wird, welcher Art die in der Luft schlummernden, von dem Vogel

benützten Kräfte sind, und in welcher Weise er sich derselben zur Überwindung der eigenen Schwere und zur Vorwärtsbewegung bedient.

Die der Luft innewohnende Kraft beruht auf der Elektronenrotation innerhalb der kleinsten Luftteilchen (Atome, Moleküle) und auf der Bewegung dieser Teilchen relativ zu den festen Körpern, an welche sie anstoßen. Die Elektronenrotation erzeugt in den Luftteilchen das Beharrungsvermögen, welches in ihrem Bestreben sich stets in der gleichen Richtung und mit der gleichen Geschwindigkeit fortzubewegen zum Ausdruck kommt. Bewegt sich nun eine Luftmasse in anderer Richtung oder mit anderer Geschwindigkeit, als ein in derselben befindlicher fester Körper, so wird eine relative Bewegung zwischen beiden zustande kommen und diese wird infolge des oben erwähnten Beharrungsvermögens der Luftteilchen eine Erhöhung des Druckes der Luft auf der „Windseite" und eine Verminderung des Druckes der Luft auf die „Leeseite" des in dieser Luftmasse befindlichen festen Körpers verursachen. Die Differenz zwischen dem erhöhten Druck auf der Windseite und dem verminderten Druck auf der Leeseite erscheint dann als eine Kraft, welche auf den festen Körper von außen her einwirkt. Diese Kraft ist es, welche das Segelschiff durch die Wellen treibt, die Windmühle dreht und den Drachen steigen macht.

Jeder, der Segelsport betreibt, weiß, daß man hart gegen den Wind ansegeln und dabei sehr große Geschwindigkeiten erzielen kann, wenn das Bot einen scharfen Kiel oder ein Centerboard hat. Die auf Grund mehrhundertjähriger Erfahrung konstruierten Flügel von Windmühlen alter Konstruktion werden windschief gemacht und so eingerichtet, daß die aus ihrer Eigenbewegung und dem Winde sich ergebende relative Bewegung der an sie anprallenden Luftmassen unter einem spitzen Winkel auf sie treffen. Wenn ein Drachen gut steigen, die Schnur, an der man ihn hält, möglichst steil stehen soll, so muß seine Stellung eine solche sein, daß er mit der Windrichtung einen spitzen Winkel einschließt.

In diesen Fällen sehen wir, daß eine bedeutende Arbeit durch den Luftdruck geleistet wird und daß diese am größten ist, wenn die relativ bewegte Luft unter spitzem Winkel auf die Oberfläche des festen Körpers trifft. Beim Segelbote, bei der Windmühle und beim Drachen wird die durch jenen Luftdruck erzeugte Kraft in zwei Komponenten zerlegt, von denen die eine nützliche Arbeit (Vorwärtsbewegung des Botes, Drehung der Windmühle, Steigen des Drachens)

leistet, während die andere durch den Kiel oder das Centerboard, beziehungsweise durch den festen Bau der Windmühle oder die Drachenschnur größtenteils (Abdrift des Botes) oder ganz (Windmühle, Drachen) aufgehalten wird. Dabei ist besonders zu betonen, daß der Arbeit leistende Druck nicht in der Richtung der relativen Luftbewegung, sondern mehr senkrecht zur Fläche des festen Körpers, auf welche der Luftstrom trifft, ausgeübt wird. Aus diesem Grunde ist es möglich, daß eine von den Komponenten, in die jene Druckkraft zerlegt wird, unter Umständen der dieser Kraft erzeugenden, relativen Luftbewegung nahezu entgegengesetzt sein und so ein Segelbot z. B. gegen den Wind vorwärts treiben kann. Wenn wir nun die an diesen künstlichen Dingen gewonnenen Erfahrungen auf das Studium des Segelfluges der Vögel anwenden wollen, so müssen wir uns aber vor Augen halten, daß ein unmittelbarer Vergleich zwischen beiden aus dem Grunde nicht zulässig ist, weil beim Vogel jene zweite Komponente nicht aufgehoben werden kann.

Geht man an einem stürmischen Tage durch die Straßen, so bemerkt man, daß der Wind einmal von dieser, einmal von jener Seite kommt und unter Umständen wohl auch einen Hut oder Regenschirm, den er erfaßt hat, fast senkrecht in die Höhe hebt. Diese Abweichungen der Luftbewegung von der gleichmäßigen wagerechten Richtung werden durch die Hindernisse hervorgerufen, welche ihr die Häusermassen entgegenstellen: von den Mauern abprallend verändert der Wind vielfach seine Richtung. Betrachten wir bei ruhigerem Wetter vom Ufer aus einen See, so bemerken wir häufig, daß einzelne Teile desselben ganz glatt sind und die Uferlandschaft widerspiegeln, während andere Teile trübe und nicht spiegelglatt erscheinen. „Lackig“ nennt der Älpler dann den See und schließt aus dieser Erscheinung auf baldigen Umschlag des Wetters. Fährt man im Bote über so einen „lackigen“ See hin, so bemerkt man, daß an den trüben Stellen Wind weht, welcher den Wasserspiegel in kleine Wellen legt, während die Luft über den spiegelnden Teilen des Sees ruhig ist. Wir sehen, daß hier engbegrenzte Windstrahlen schief herabwehend stellenweise den See treffen, von seiner Oberfläche abprallen und schief nach aufwärts weiterwehen.

So wie in der Stadt die Mauern der Häuser die Windrichtung vielfach verändern, werden auch, wenngleich in geringerem Maße, die großen Wellen des Ozeans den sie treffenden Wind ablenken. Und so wie wir das an unseren Seen beobachten, wird auch

am Meere ein Windstrahl, wenn er etwas schief von oben herabwehend auf die Meeresoberfläche trifft, von dieser abprallend schief nach aufwärts weiterwehen. Dazu kommt noch, daß der Wind überhaupt am Boden aufgehalten wird und daher hier langsamer als in der Höhe weht. Alldies hat zur Folge, daß die Bewegung der Luft in der Nähe des Bodens, beziehungsweise der Meeresoberfläche unregelmäßig wird. Hier bewegt sich die Luft mehr nach dieser, dort mehr nach jener Richtung der Windrose; hier mehr horizontal, dort aufwärts oder abwärts; hier langsamer, dort schneller.

Es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, daß diese Unterschiede in der Richtung und Stärke der Bewegung benachbarter Luftteile es sind, welche der über der Meeresoberfläche durch die Luft dahinsegelnde Albatros benützt, um sich ohne Flügelschlag in der Höhe zu erhalten. Der Drachen und das Segelschiff zeigen uns, daß durch Änderungen des Winkels zwischen der Richtung der relativen Luftbewegung und der Fläche, an die sie anprallt, sowie durch Änderungen der Geschwindigkeit dieser Bewegung Änderungen in der erzielten Wirkung verursacht werden. Die Flügel des Albatros sind sehr lang und schmal. Ihre große Länge beruht hauptsächlich auf einer bedeutenden Verlängerung des Ober- und Unterarmes. Diese Teile, sowie die am Ende des letzteren sitzende Hand, sind mit einem komplizierten Muskelapparate ausgestattet und leicht beweglich. Außerdem kann jede einzelne von den großen Schwungfedern für sich durch eigene Muskeln gedreht werden. Dies setzt den Albatros in den Stand, alle Teile seiner Flügel zu bewegen und so ihre Gestalt und Lage zu verändern. In der Tat verändert er beim Segeln fortwährend Form und Stellung seiner Flügel, es sind jedoch diese Änderungen so unbedeutend, daß man sie gewöhnlich gar nicht bemerkt. Gleichwohl wird durch sie die Kraftwirkung des auf die Flügelflächen anprallenden Luftstromes erheblich beeinflußt. Der Albatros hat jedenfalls ein außerordentlich feines Gefühl für die Unterschiede in der Kraft und Richtung der Bewegung der einzelnen Luftteile, die er bei seinem Segelfluge nacheinander durchschneidet, und er reagiert dann auf diese Änderungen rasch und geschickt. Käme er bei seinem wagrechten Dahinsegeln etwa in eine Luftmasse, die sich in derselben Richtung und mit derselben Geschwindigkeit bewegt, wie er selbst, so würde die relative, für ihn benützbare Bewegung dieser Luft gleich Null sein. In dieser Luft muß er herabfallen, und zwar in

einer, in der Richtung seiner eigenen Bewegung gelegenen, schiefen und geradlinigen Bahn.

Dieses Herabfallen veranlaßt eine relative Bewegung zwischen ihm und der Luft, welche zur Entstehung eines, von der Luft auf die Unterseite seiner Flügel ausgeübten Druckes führt. Wenn er nun die Flügel dreht und derartig schief einstellt, daß ihre hinteren Ränder etwas höher als die vorderen Ränder zu liegen kommen, so wird diese Druckkraft genau so wie auf ein schief gestelltes Segel wirken und in zwei Komponenten zerlegt werden, von denen die eine horizontale den Vogel vorwärts treibt, während die andere vertikale eine Verlangsamung seines Herabsinkens verursacht: dadurch, daß er sich eine Strecke weit herabfallen läßt, gewinnt er eine Kraft, die ihn — relativ zur umgebenden Luft — vorwärts treibt. Da er sehr geschickt ist, wird er durch einen verhältnismäßig geringen Höhenverlust eine verhältnismäßig große, relative horizontale Geschwindigkeit erzielen, mit deren Hilfe er dann jenen Luftstrahl in gerader Richtung zu durchschneiden oder auch — wieder durch geringe Flügeldrehung — seinen Kurs zu ändern vermag. Da nun die Luftstrahlen, innerhalb welcher sich alle Luftteile gleichmäßig bewegen, hier unten, dicht am Meeresspiegel, gar nicht groß zu sein pflegen, so wird er solcherart imstande sein, alsbald aus dieser sich so bewegenden Luftmasse heraus und in eine anders sich bewegende hinein zu kommen. Sowie er in diesen, anders gerichteten Luftstrahl eintritt, ändert er durch Verschiebung seines Schwerpunktes relativ zu der Unterfläche der Flügel, welcher er aufruht, seine Lage, wie man oft beobachtet derart, daß die Spitze des einen seiner Flügel sich senkt, während die Spitze des anderen Flügels sich hebt. Er stellt sich dabei schief und zwar so, daß die hier — relativ zu seiner Eigenbewegung — anders gerichtete Luftströmung auf die Unterseite seiner (schiefgestellten) Flügel drückt. Diese Druckkraft wird wieder in zwei Komponenten zerlegt, eine vertikale, die den Vogel emporhebt, und eine horizontale, welche die von ihm im ersten Luftstrahl erlangte Bewegung allmählich aufhebt. Ist seine Eigenbewegung durch diese Komponente aufgezehrt, so kann er durch erneuerte Senkung, ebenso wie früher, eine neue horizontale Eigenbewegung erlangen und mittelst dieser wieder zu einem anderen Luftstrahl hingleiten. Es ist einleuchtend, daß der Albatros solcherart durch geschickte Ausnützung der Unterschiede der Richtung und Stärke der Bewegung der Luftstrahlen, die er nach einander durchgleitet, jene Kraft erlangen kann, die er braucht, um die vertikale Schwerkraft

sowohl, als auch den seiner horizontalen Bewegung entgegenstehenden Luftwiderstand zu überwinden. Hierbei werden ihm besonders auch die vom Meeresspiegel abgeprallten, schief in die Höhe wehenden Luftstrahlen behilflich sein: in diesen wird er sich mit besonderer Vorliebe aufhalten und am längsten verweilen. Wir sehen also, daß die Kraft, mit deren Hilfe der Albatros seinen Segelflug vollführt, nicht die eigene Muskelkraft, sondern die in der Ungleichmäßigkeit der Luftbewegung schlummernde Kraft ist, welche derselbe durch geschickt angewendete Änderungen der Flügelstellung, zu deren Ausführung nur sehr wenig Muskelkraft erforderlich ist, zweckmäßig ausnützt.

Wir wissen aus den Berichten der Ballonfahrer, daß in größeren Höhen auch bei stärkerem Winde tiefe Stille herrscht, eine Stille, wie sie sonst nirgends beobachtet wird. Wir wissen auch, daß kleine, bei stärkerem Winde rasch dahineilende Wolken gewöhnlich einige Zeit hindurch ihre Gestalt fast gar nicht verändern. Hieraus ist zu schließen, daß in den höheren Regionen, wo es keinerlei Hindernisse gibt, die Luftmassen sich gewöhnlich — bei Gewittern kommen auch in der Höhe große Unregelmäßigkeiten der Luftbewegung vor — viel gleichmäßiger bewegen, als unten am Boden, wo sie fortwährend von Hindernissen abgelenkt werden. Hier oben steht also jene Kraftquelle, welche der dicht über dem Meeresspiegel die Luft durchsegelnde Albatros ausnützt, gewöhnlich nicht zur Verfügung; — und doch gibt es Vögel, die, wie der oben erwähnte Adler und der Kranich, sich auch hier oben ohne Flügelschlag auf der Höhe zu erhalten und horizontal fortzubewegen, ja sogar anzusteigen vermögen.

Wenn große Vögel, wie die Kraniche und Störche, hoch in der Luft in geraden Linien und nahezu horizontal dahinschweben, so ist dies nicht eigentlich mit dem echten Segelflug des Albatros vergleichbar. Diese Vögel erheben sich durch gewöhnlichen Flug mit Flügelschlägen in bedeutende Höhen und lassen sich dann von dort herabfallen. Sie halten bei diesem Herabfallen die Flügel nahezu wagerecht ausgebreitet, jedoch so, daß, wie wir das schon beim Albatros kennen gelernt haben, der hintere Rand eines jeden Flügels etwas höher als sein Vorderrand zu liegen kommt. Der Luftdruck, der an der Flügelunterseite bei dem Herabfallen mit ausgebreiteten Flügeln zustande kommt, erzeugt dann eine Kraft, welche — jener etwas schiefen Flügelstellung wegen — in zwei Komponenten, eine

vertikal nach oben und eine horizontal nach vorne gerichteten, zerlegt wird. Die erstere bewirkt eine Verlangsamung des Herabfallens, die letztere treibt den Vogel rasch durch die Luft nach vorne. Die Kraft also, die hier die Vorwärtsbewegung bewirkt, d. h. den dieser Vorwärtsbewegung entgegenstehenden Luftwiderstand überwindet, ist nichts anderes als die früher beim Emporfliegen mit Flügelschlägen durch Muskelarbeit gewonnene, welche die Hebung des Vogels veranlaßt hatte und dabei in eine Spannkraft umgewandelt worden war. Diese Spannkraft wird beim Herabfallen frei gemacht und in Arbeit (Überwindung des der Horizontalbewegung entgegenstehenden Luftwiderstandes) umgesetzt.

Viele Raubvögel und einige andere, wie z. B. die Pelikane, vermögen aber auch in bedeutenden Höhen wirklich zu segeln. Der hohe Segelflug dieser Vögel ist das Kreisen. Der kreisende Vogel beschreibt eine Schraubenlinie mit mehr oder weniger schiefer Achse. Die Schraubentouren sind niedrig, annähernd horizontal und (etwas verschoben) kreisförmig. Der Vogel hält beim Kreisen die Flügel weit ausgebreitet und fast unbeweglich und er dreht sich beim Durchsegeln einer Spiraltour einmal um eine vertikale Achse.

Gewiß hat jeder von meinen Lesern schon größere Raubvögel solcherart in kreisähnlichen Spiralen durch die Luft dahinsegeln gesehen und dabei bemerkt, daß sich dieselben, ohne Flügelschläge zu machen, in ungefähr derselben Höhe halten oder gar ansteigen.

Es ist bekannt, daß ein schnell rotierender Kreisel nicht umfällt, selbst wenn er schief steht, und daß eine aus einem gezogenen Laufe geschossene und sich daher beim Fluge drehende Gewehrkugel durch den Wind viel weniger von der geraden Richtung abgelenkt wird, wie eine aus einem glatten Rohr abgefeuerte, die sich nicht dreht. Hieraus ergibt sich, daß die Rotation den Körpern eine gewisse Stabilität verleiht: es wird durch sie das Beharrungsvermögen derselben erhöht. Auch der „kreisende“ Vogel dreht sich und erlangt dadurch eine gewisse Stabilität.

Ein geschickter Schlittschuhläufer kann durch bloße relative Veränderungen der Lage seines Schwerpunktes in Bezug auf die Schlittschuhklinge, auf welcher er steht, auf einem Fuße und, ohne das Eis mit dem anderen Fuße zu berühren, beliebig weite Strecken in einer Wellenlinie zurücklegen. Auch der kreisende Vogel kann die relative Lage seines Schwerpunktes (in Bezug auf seine untere Fläche, mit der er der Luft aufruht) abändern.

Es scheint mir wahrscheinlich zu sein, daß diese zwei Momente beim Kreisen eine wesentliche Rolle spielen, und daß der Vogel durch geschickte Benützung der Rotationsstabilität und der Schwerpunktverlegung jene Kraft gewinnt, welche ihn in den Stand setzt, sich in der Höhe zu halten, ja noch höher empor zu steigen.

Dem Segelflug der Vögel kommt aber nicht nur das ideelle Interesse zu, welches demselben als einer Betätigung meisterhafter Geschicklichkeit innewohnt, sondern er hat auch ein hervorragend praktisches Interesse, indem wohl zweifellos diese Flugart die einzige ist, welche für den Flugtechniker in Betracht kommt. Mit raschen Flügelschlägen, wie ein Spatz oder ein Rebhuhn, wird ein Mensch niemals fliegen können, weil diese Flugart viel mehr Muskelarbeit erfordert, als der Mensch zu leisten vermag. Wie ein Albatros zu segeln oder wie ein Kondor zu kreisen, dazu sind wir alle stark genug, denn diese Flugarten nehmen nur sehr wenig Muskelkraft in Anspruch. Die dabei zu überwindende Schwierigkeit liegt darin, daß der Segelflug, geradeso wie das Kunstlaufen am Eise, einen hohen Grad von Geschicklichkeit erfordert, die nur durch lange fortgesetzte Übung erlangt werden kann. Wie oft fällt ein Mann am Eise hin, ehe er jene Sicherheit erlangt, die wir am Meisterläufer bewundern. Und gewiß ist der Segelflug noch viel schwerer zu erlernen, als die schwierigste Figur am Eise. Fällt man am Eise hin, so tut einem das gewöhnlich nicht viel. Man steht auf und übt weiter. Fällt man aber bei einer Segelflugübung aus der Luft herab, so verletzt man sich schwer. Lilienthal, der es im Segelfluge wohl am weitesten gebracht hat, fand — lange ehe er diesen Flug ordentlich erlernt hatte — bei einem solchen Falle den Tod. Wenn es gelänge, eine Schutzvorrichtung zu ersinnen, welche die große, mit Segelflugübungen verbundene Gefahr beseitigte, so würde wohl jeder imstande sein, den Segelflug mit praktisch konstruierten, künstlichen Flügeln zu erlernen. Und kommt es einmal dazu, dann wird sich dem Flügel des Gedankens der körperliche Flügel gesellt haben und die Luft dem Menschen ebenso untertan gemacht sein, wie die Oberfläche des Wassers und des festen Landes es jetzt schon ist.

Spätrömische Kunst.[1)]

Von **Robert Eisler**.

(Schluß.)

Bei der Analyse des basilikalen Bauschemas sucht Riegl den Eindruck auf den modernen Beschauer — perspektivische Reize im Innern, malerische Wirkung des Äußeren — von der ästhetischen Wirkung zu trennen, die die Ursprungszeit selbst hervorzubringen bestrebt war; er weist darauf hin, daß die perspektivische Wirkung des Innern ursprünglich durch die zahlreichen Einbauten (Ambonen, Cancelli, sowie die Gehänge) unterdrückt war — alle diese Kirchen wurden in der Barockzeit ausgeräumt — während die malerische Außenwirkung (Ravenna) erst durch die spätere Freilegung erzielt wurde.

Damit schließt Riegl seine Ausführungen über die Entwicklungsgeschichte der antiken Baukunst, um sich nun den übrigen Kunstzweigen, u. zw. zunächst der Skulptur zuzuwenden.

Wieder baut sich die Analyse des Kunstwollens auf der Betrachtung eines bisher durch ein negatives Werturteil der kunsthistorischen Erörterung entzogenen Kunstwerkes — der Reliefs des Konstantinbogens — auf. Man hatte stets gefunden, daß den konstantinischen Reliefs gerade die den klassischen Werken eigentümlichen Vorzüge der „Schönheit“ und „Lebendigkeit“ abgehen. Die Figuren seien — und das zeige von tiefem Verfall der antiken Kunst — einerseits häßlich, andererseits plump und unbeweglich. Nun fehlt nach Riegl allerdings die „schöne“ Proportion zwischen den einzelnen Teilen untereinander, sowie zwischen diesen und dem Ganzen. An Stelle dieses ästhetischen Prinzipes tritt aber ein anderes, das Kompositionsgesetz der starrsten, „krystallinischen“ Symmetrie, wie wir es von älteren Kunstperioden her kennen. Barbaren würden das überlieferte klassische Ideal mißverstanden und vergröbert haben. Die Meister der konstantinischen Reliefs hätten an seine Stelle ein fremdes Prinzip gesetzt und damit ein selbständiges Kunstwollen bewiesen. Was andererseits die „Lebendigkeit“ anlangt, so sei sie vorhanden (vgl. die regellose, skizzenhafte Behandlung der Gewandfalten); sie sei nur eine optische, momentane,

---

1) Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung der bildenden Kunst bei den Mittelmeervölkern dargestellt von Alois Riegl, Wien 1901.

nicht wie die klassische, auf der tastbaren Modellierung durch Halbschatten beruhende.

Daß das abfällige Werturteil über diese Reliefs ein so einstimmiges ist,[1]) beruhe aber nicht nur auf dem Gegensatze dieser Schaffensprinzipien zu dem klassischen, sondern auch auf dem Gegensatz zu unserem eigenen, modernen Kunstwollen. Als schwerster Fehler erscheine uns, daß die Figuren „hart im Raume stehen"; wir vermissen die Berücksichtigung des Leeren zwischen den Figuren, die „Respiration". Die am Rand tief eingeschnittenen Figuren und Figurenteile setzen sich scharf gegen den dunkeln Raum ab, während wir ein Zusammenschließen mit der Umgebung verlangen würden. Die konstantinische Kunst steht in diesem Punkte nach Riegl noch auf dem gemein-antiken Boden des Strebens nach der Einzelform. Die spätrömische, optische Auffassung übernimmt dieses Streben von der älteren, tastenden Aufnahme. Eben dadurch werde uns dieser Mangel, den wir innerhalb einer haptisch-begrenzenden Kunst gerechtfertigt finden, als solcher zum Bewußtsein gebracht. Leichter vermöchten wir uns in eine ganz fremde Anschauungsweise hineinzuversetzen, als daß wir unbedeutende Abweichungen innerhalb einer gemeinsamen Grundauffassung ertrügen.

Hat diese Analyse die inneren Gesetze der spätrömischen Skulptur an einem reifen Beispiel aufgezeigt, so wird nun deren Entwicklung und das Verhältnis zur früheren Kunst erörtert. Wie in der Entwicklungsgeschichte der Architektur, so haben wir auch hier drei Phasen zu unterscheiden. Zunächst: das Herausholen und Gestalten der tastbaren Einzelform, die als eben (schattenlos, unter Vermeidung von Deckungen, Ausladungen und Verkürzungen) aufgefaßt wurde (das ägyptische Relief). Der Grund ist künstlerisch nicht vorhanden, ohne doch (dazu neigt immer die moderne Auffassung) als Raum, u. zw. als leerer Raum betrachtet zu werden.

[1]) Auch der Referent sieht sich zu dem Geständnis genötigt, daß er bei aller Geneigtheit zu einer historischen Würdigung die konstantinischen Reliefs für geringe Arbeiten hält. Schon die Art, wie Spolien aus trajanischer Zeit, die doch dem neuen Kunstwollen unmöglich entsprechen konnten, mitten unter zeitgenössischen Arbeiten verwendet wurden, scheint nicht dafür zu sprechen, daß dieses Kunstwollen ein sehr energisches und daher produktives gewesen sei. Riegl weiß allerdings auch dafür eine andre Erklärung. Er meint, daß sich die Konstantinische Zeit — wie etwa die moderne Kunstbetrachtung — „historisch" zu den Erzeugnissen älterer Stile verhalten habe.

Er ist einfach die reale, greifbare Oberfläche des materiellen Darstellungsmittels. (Die auffallende Erscheinung des Reliefs en creux wird nur unter diesem Gesichtspunkte verständlich.)

Die geringste (z. B. inhaltliche) Nötigung, Einzelfiguren untereinander in engere Beziehung zu setzen, mußte zu einer Durchbrechung dieses Prinzips, zu einem Hinausgehen über die Einzelform, zu wenn auch noch so bescheidenen Deckungen, Ausladungen, Verkürzungen 2c. führen.

Die Aufgabe der Überwindung dieses latenten Gegensatzes und damit die Fortentwicklung der Kunstgeschichte haben vor allem die Griechen übernommen — freilich nicht, ohne neue Gegensätze, die Motive der weiteren Entwicklung hervorzurufen.

Die griechische Kunst emanzipiert die Raumrelationen der Tiefe: Ausladung, Einziehung, Deckung, Verkürzung und Schatten. Dadurch aber, daß diese Emanzipation nur an der Einzelfigur stattfindet, dadurch, daß die Rücksicht auf das Ganze nur in der Form der Ebenenkomposition Eingang findet, verliert auch die Einzelfigur etwas von ihrer Vollräumigkeit.

Der spätrömischen Kunst, der letzten Phase der Antike, blieb demnach die Aufgabe vorbehalten, diese verbindende Ebene zu durchbrechen und dadurch die räumliche Ausgestaltung der Einzelform in optischer Auffassung zu vollenden. Demgemäß wird nunmehr die schmale tiefschattende Kontur (vgl. die vielberufene Bohrtechnik) zum charakteristischen Darstellungsmittel, das Relief verflacht wieder 2c. 2c.

Zum Unterschied von der modernen Auffassung des leeren Raums als eines einheitlichen, die festen Formen umfließenden Mediums erscheinen hier die kubisch gestalteten „Zwischenräume" (vgl. die analoge Behandlung des Leeren in der Architektur: die Nische), ein System, das für die Dekoration von höchster Bedeutung wird und in diesem Zusammenhang noch eigens erörtert werden soll. (Vgl. auch unten über komplementäre Motive.) Neben dieser Form des Verhältnisses zwischen Figur und Grund sind noch zwei andere Kompositionsprinzipien zu beobachten: a) überreicher Grund bei wenigen, daher isoliert wirkenden Figuren, b) Beseitigung jeglichen Grundes durch „unendliche" Deckung der Figuren.

Diese aus der Relief-(Sarkophag-)Kunst abgeleiteten Ergebnisse findet Riegl noch durch die, wenn auch spärlichen Überreste der Rundplastik bestätigt. Eine Besprechung der datierbaren Konsular-

Diptychen, sowie anhangsweise einiger koptischer Grabsteine beschließt diesen inhaltsreichen Abschnitt.

Was endlich die spätrömische Malerei anlangt, hat es Riegl verhältnismäßig leichter, uns von ihrer positiven künstlerischen Qualifikation zu überzeugen, da die oft ungemein breite und skizzenhafte Behandlung mit ihrem bunten Farbenwechsel dem modernen Geschmack entgegenkommt und uns den Kontrast zwischen der peinlich harten Isolierung in den Umrissen und dem verschwommenen unklaren Aussehen der Flächen dazwischen minder fühlbar macht. Die optische Auffassung, aus der diese breite Behandlung erwachsen ist, schafft nunmehr Raum für eine ausgiebige Verwendung der Mosaiktechnik. Während die ältesten, vielleicht noch hellenistischen Mosaiken die nahsichtigste, feinkörnigste Behandlung zeigen, vergröbert sich das Korn allmählich bis zu einer selbst für moderne Augen ungewohnten Größe. (Vgl. die Tierkampfszenen im Salon der Villa Borghese.) Nichtsdestoweniger führt noch die Einzelform ein völlig selbständiges Leben und die Malerei bleibt noch recht eigentlich polychrom im Gegensatz zum modernen Kolorismus, was den für uns unangenehm maskenhaften Charakter dieser Bilder bedingt.[1])

Zur Analyse einzelner Denkmäler übergehend bespricht Riegl zunächst die Deckenmosaiks des Umgangs v. S. Costanza, das Mosaik mit der Darstellung im Tempel aus S. Maria Maggiore, endlich die Mosaiken von San Vitale in Ravenna.

An den ersteren erörtert er das eigentümliche Dekorationssystem, das wir in drei verschiedenen, im Grunde wesensgleichen Abwandlungen vorfinden: A.) Ein den Grund dicht überspinnendes Rankennetz, das selbst wieder den Grund für aufgestreute Figuralmotive abgibt. B.) Der Grund fehlt überhaupt, die ganze Fläche ist in polygonale und kreisrunde Medaillons zerlegt, in jedem Kompartiment ein figurales Einzelmotiv. C.) Ein höchst merkwürdiges und ganz regelloses parsemé von Zweigen, Gefäßen, Pfauenfedern, Vögeln ꝛc. dicht über den Grund verstreut. Die kunsthistorische Stellung des letzteren wird durch einen Vergleich mit dem lateranischen „ungefegten Boden" (dem „Asaroton") präzisiert. Bei diesem viel freier Grund, die Gegenstände hell und klar modelliert, auf den Boden schattenwerfend, hier möglichst wenig, als Freiraum

[1]) Riegl vergißt hier, wie ich glaube, daß den allerdings „polychromen" Malereien der spätesten Antike eminent koloristische Werke der flavisch-trajanischen Zeit vorangehen. Vgl. Wickhoff auf S. 76 der Genesis.

empfundener Grund, an den Gegenständen überwiegend flache Projektionen und dunkle Farben, ohne daß sie mit dem Grund durch Schlagschatten in Beziehung gesetzt wären.

In allen diesen drei Fällen handelt es sich demnach um eine Ebenenkomposition räumlich empfundener Elemente bei möglichster Verdrängung des als Leere empfundenen Grundes durch das Muster und möglichster Isolierung der einzelnen Motive in der Fläche. Diese Ziele waren naturgemäß mit naturalistisch gegenständlichen Motiven nicht voll zu erreichen, weshalb auch die spätere Entwicklung mehr und mehr zu rein ornamentaler Dekoration übergegangen ist.

Das Mosaik von S. Maria Maggiore lehrt uns ein wichtiges Merkmal spätrömischer Figuralmalerei kennen: Die Typisierung der en face-Stellung, eine Kompositionsweise, die Riegl im Gegensatze zu der von Julius Lange in der altorientalischen Kunst nachgewiesenen „Frontalität" mit der Bezeichnung „Axialität" belegt. Hatte die altorientalische Rundplastik in der Frontansicht einerseits die symmetrische Ebenenkomposition, andererseits die monumentale Abgeschlossenheit von der Umgebung gesucht, die der haptischen Auffassung entsprach, so betätigte nunmehr die spätrömische Malerei bei ihren Figurendarstellungen eine Vorliebe für die Frontansicht, die zu ebenso merkwürdigen Verrenkungen (besonders der Augen) nötigte, wie einst die ausschließliche Beibehaltung der Profilansicht in der ägyptischen Kunst. Allein diese „Axialität" war eine optische, und bezweckte eben die Loslösung der Einzelfigur aus der Grundebene, mit der sie (für eine optische Auffassung) durch die Profilstellung zu enge verbunden worden wäre. Während ferner bei den Altägyptern der in der Frontalansicht ausgedrückte, „materielle Krystallinismus" (Riegl S. 130) durch gar kein psychisches Lebenszeichen gemildert wurde, war es bei der „Axialität" im Gegenteile darauf abgesehen, durch die Seitenbewegung des Auges im Gegensatz zu der zeremoniellen Starrheit der körperlichen Haltung den Eindruck innerer psychischer Belebtheit hervorzurufen.

Diese scheinbare Parallele der spätrömischen mit der archaischen Kunst — auch die modernste Kunst kennt analoge „Atavismen" — stellt sich demnach durchaus nicht, wie man uns in beiden Fällen so gerne glauben machen möchte, als eine einfache Rückkehr zum Kindisch-Barbarischen, sondern als ein Anlangen beim entgegengesetzten Extrem, nicht als eine willkürliche und „verwerfliche", sondern als eine notwendige und gesetzliche Erscheinung dar.

Den Abschluß der vorikonoklastischen Entwicklung veranschaulichen am besten die Mosaiken von San Vitale in Ravenna aus der Mitte des sechsten Jahrhunderts. Riegl analysiert das Zeremonienbild mit Justinian und Maximinian in der Mitte. Streng zentralisierte, symmetrische Flächenkomposition, Vorherrschaft von Horizontalen und Vertikalen, die klassische Diagonale (der Kontrapost) grundsätzlich vermieden, die Figuren sämtlich in Frontansicht aus dem Raume gegen den Beschauer heraustretend und ihn mit geradem Blick fixierend, die Nebenfiguren in drei Reihen hintereinander zu einer kompakten Masse zusammengepreßt, so daß vom Grund, d. h. vom freien Raume nichts übrig bleibt, endlich als deutlichstes Zeichen für die Kunstabsicht einer Durchbrechung des Zusammenhanges in der Ebene, die uns bereits von stadtrömisch-altchristlichen Sarkophagen her bekannte Schwebehaltung der Füße; entsprechend den gravierten Falten der Reliefkunst erscheinen hier linear gezeichnete Konturen; daß diese letzteren nicht Tastgrenzen, sondern optische Konturen (Randschatten) bedeuten, beweist die (ebenfalls auch der modernsten Kunst eigene) Neigung zur Verdoppelung der Konturen. (Vgl. die später in der „byzantischen Kunst" beliebte „Plissierung" der Gewänder.)

Um die „schlagend portraithafte" Wirkung der Köpfe in ihrer künstlerischen Bedeutung voll zu würdigen, muß man bedenken, daß dieselbe — von den Umrissen abgesehen, ganz wesentlich bloß durch die Charakteristik des Blickes (nebst einigen linearen Schatten) herbeigeführt ist: „Unerfindlich ist mir," sagt Riegl, „wie angesichts solcher Werke, in denen jede Linie von klarer Überlegung und positivem Wollen zeigt, von „Verfall" gesprochen werden kann."

Für das Aufkommen der Buchmalerei, deren Überresten sich nun die Betrachtung zuwendet, waren, wie bereits Wickhoff hervorgehoben hat, erst seit der römischen Kaiserzeit die Voraussetzungen gegeben. Die klassische Kunst muß — nach allem, was uns die Inschriften lehren — der Vermengung von Wort und Bild grundsätzlich widerstrebt haben. Anders die altorientalische und frühgriechische Kunst, die auch in dieser Hinsicht scheinbar die gleiche, in Wahrheit aber die extrem entgegengesetzte Erscheinung gegenüber der spätrömischen bietet; dort diente die Schrift zur Erläuterung des Bildes, jetzt hat umgekehrt das Bild den Text zu illustrieren.

Was die Analyse der buchkünstlerischen Reste anlangt, lag Riegl die unübertreffliche Vorarbeit Wickhoffs vor. Er konnte sich

darauf beschränken, die meist prinzipiell wichtigen Auffassungsverschiedenheiten zu registrieren.

Gegenüber dem von Wickhoff so treffend, allerdings vielleicht mit einer gewissen Einseitigkeit hervorgehobenen „Impressionismus“ betont Riegl stärker die unverkennbaren Reste der gemeinantiken, auf die Einzelform gerichteten Auffassung, die er als „Tendenz zur Isolierung“ auch an diesen Monumenten beobachtet wissen will. Er weist darauf hin, daß, wenn auch stellenweise geradezu ein drastisches Kokettieren mit der Raumtiefe zutage tritt, wie z. B. wenn im Virgil Vatikanus Nr. 3225 Pikt. 5 eine Wasserleitung aus einem in der Tiefe gelegenen Bassin direkt nach einer Viehtränke im Vordergrunde herausführt, doch die einheitliche Empfindung für den leeren Raum dadurch unterdrückt wird, daß zwischen Vordergrund und Hintergrund ein weiterer vollständig leerer und daher wie Reliefgrund wirkender Plan eingeschaltet ist.[1]) Beleuchtungseffekte finden sich in der seit der hellenistischen Zeit (Antiphilos) aufgekommenen Weise dargestellt, daß davon zwar die festen Dinge, nicht aber der Luftraum und durch dessen Vermittlung alle erreichbaren Dinge getroffen werden.

Was speziell die von Wickhoff publizierte Wiener-Genesis-Handschrift anlangt, so wünscht Riegl in der Hauptsache Folgendes zu berichtigen: Wickhoff hatte drei verschiedene, an der Ausführung dieser Illustrationen beteiligte Hände geschieden, von denen eine sich durch eine entschiedene Abkehr von dem breiten „illusionistischen“ Kunststil auszeichnet. In den dieser Hand zuzuweisenden Bildern gewinnen die „Randschatten“ wieder mehr die Bedeutung von Umrissen; dementsprechend werden z. B. die skizzenhaft aufgelockerten Baumkronen nunmehr zu „stilisierten“ Massengebilden. (Man beachte auch hier wieder die Parallele mit allermodernsten Erscheinungen.) Wickhoff nennt diesen Illustrator den Miniaturisten und erklärt sich demgemäß diese Stileigentümlichkeit aus besonderen Erfordernissen der Miniaturmalerei. Vom Gesichtspunkte der Riegl'schen Darstellung aus, der natürlich die Annahme eines technisch bedingten „Miniaturstils“ als „Kunstmaterialismus“ verwirft, ordnen sich alle Bilder in den allgemeinen Gang der spät-

[1]) Diesem Argument gegenüber muß betont werden, daß selbst in der Renaissancezeit (Perugino z. B.) noch lange der Mittelgrund nur in ungenügender Weise eine Verbindung zwischen Vorder- und Hintergrund herstellte.

römischen Kunstentwicklung ein und lassen den sogenannten „Miniaturisten“ nur als stilistisch besonders fortgeschrittenen Meister erscheinen.

Die so nachgewiesene stilisierende, antinaturalistische Richtung geht Hand in Hand mit einer zunehmenden Vorliebe für das Ornament. Sie wird für die weitere Entwicklung höchst bedeutungsvoll; ihre letzte Konsequenz war der Verzicht auf die Figurenkunst im semitischen Orient, der Ikonoklasmus bei den Oströmern und die Gleichgültigkeit gegenüber der materiellen Erscheinung belebter Wesen im Abendlande (vgl. auch die ikonographische Verarmung des Mittelalters gegen die späte Antike, eine Erscheinung, die demgemäß auch nicht als Verfallssymptom aufzufassen wäre).

Nach allen diesen Feststellungen betreffend die Tendenzen der „großen“ Kunst tritt Riegl an die Betrachtung der Reste der gewerblichen Kleinkunst heran. Dieser Abschnitt, dem gegenüber die übrigen im Grunde bloß ein sehr ausgedehntes Präludium darstellen, ist so recht geeignet die vorurteilsfreie, im besten Sinne moderne Methodik Riegls zu beleuchten. Im Gegensatze zu dem von Riegl so getauften „Kunstmaterialismus“, der in einer rationalistisch-dogmatischen Auffassung befangen in den Erzeugnissen des Kunstgewerbes ein mechanisches Produkt der drei Faktoren: Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik erblickte — eine Anschauung, deren vorübergehende, außerordentliche Beliebtheit darauf zurückzuführen ist, daß sie doch immerhin durch eine relativ exaktere Formel die ideologischen Phrasen der vergangenen Kunstphilosophie ablöste, — trachtet er in der Formengebung des kleinsten Gebrauchszwecken dienenden Gerätes dieselben leitenden Gesetze des jeweiligen Kunstwollens zu erkennen, die in der gleichzeitigen Skulptur und Malerei die Dinge „in Ebene und Raum dem Beschauer zu erlösendem Gefallen gestaltet“ haben.

Von dem überreichen Materiale, das allein in einer Kollektivuntersuchung erschöpfend verarbeitet werden könnte, behandelt Riegl nur die Metallarbeiten, und zwar von diesen drei charakteristische Klassen: a) die durchbrochenen Arbeiten; b) den Keilschnitt; c) die Granateinlagen in Gold (fälschlich sogenannte verroterie cloisonnée.)

Die Durchbrucharbeiten, die das Hochrelief der hellenistischen Zeit bereits in der mittelrömischen Zeit abzulösen beginnen, verraten einerseits eine entschiedene Abkehr von der altklassischen Reliefebene und damit von jeder klaren, greifbaren Verbindung der

Einzelformen untereinander, andererseits bezeugen sie eine steigende optische Berücksichtigung des Leeren in Gestalt der uns bereits aus den anderen Kunstzweigen wohlbekannten, kubisch abgegrenzten und künstlerisch gestalteten Raumeinheiten. Das Resultat dieser Veränderung ist das Aufkommen der negativen, „komplementären" Motive in der Ornamentik. Nicht wie die früheren Ornamentmotive der Nachbildung der „wirklichen" (d. h. greifbaren) Naturformen entsprungen, stellen sie sich als rein-künstlerische Willkürschöpfungen dar und verraten dadurch wieder jene uns ebenfalls als spätrömisch bekannte antinaturalistische Tendenz, die ihre letzte Ausbildung in der sarazenischen Kunst gefunden hat. Durch diese Neuerung wird der Gegensatz zwischen Grund und Muster so aufgehoben, daß der Grund sich seinerseits in ein korrespondierendes Muster verwandelt.

Damit ist der Übergang zum zweiten Dekorationssystem, dem Keilschnitt, geschaffen, bei dem von Grund und Muster überhaupt nicht mehr die Rede ist. Die ganze Schmuckfläche ist zu lauter keilförmigen Bergen und Tälern verarbeitet, wobei aber die Bergkämme, sowie die Talsolen auf die ideale Breite einer Linie beschränkt sind, so daß diese Technik mit gleichem Recht oder auch Unrecht als Relief (positiv) oder als Gravierung (negativ) bezeichnet werden kann. Dementsprechend muß die Verschleierung des Verhältnisses zwischen Grund und Muster Kunstabsicht gewesen sein. Was den Beschauer allein beherrschte, war der kontinuierliche, rhythmische Wechsel von Hell und Dunkel an den Keilwänden.

Das dritte Dekorationssystem der dunklen, satten Granateinlage in glänzendem Gold zeigt die spätrömischen koloristischen Tendenzen am fortgeschrittensten. Jede plastische Ausladung und Einziehung ist verschwunden, die alte, absolute Grundebene scheint wieder hergestellt zu sein. Allein die Granatornamente sind nicht Flächenornamente, gleich den altorientalischen, sondern optisch ebene Oberflächen raumfüllender dreidimensionaler Motive, die auch nach der Tiefe abgegrenzt, daher durch Randlichter (stilistisch gleichwertig mit Randschatten) modelliert und von der Grundebene losgelöst empfunden werden, eine Auffassung, die wesentlich erst im fünften und sechsten Jahrhundert zum Durchbruch gelangt ist.

In die außerordentlich feinen und gelungenen Detailanalysen einzelner Denkmäler des spätrömischen Kunstgewerbes einzugehen, muß ich mir an dieser Stelle — schon mangels der zugehörigen Abbildungen — versagen. Dagegen möchte ich auf ein anderes, nicht

zu unterschätzendes Verdienst Riegls ausdrücklich hinweisen. Im letzten Abschnitt seines Buches hat er den Versuch unternommen, eine bisher unverwertete Quellengattung heranzuziehen, nämlich die spekulative Ästhetik der betreffenden Zeit. Solange man an die absolute, objektive Wahrheit der ästhetischen Normen glaubte, waren sie (wie jede Wahrheit) als zeitlos und außer jedem historischen Zusammenhang stehend gedacht worden. Dies, und nicht, wie Riegl meint, der Kunstmaterialismus, war der wahre Grund der bisherigen Nichtbeachtung dieser Quellengattung. Mit dem einmal erkannten subjektiven Charakter der ästhetischen Normen gewannen die betreffenden Wertungen eine ganz präzise Datierung und die Kunstgeschichte war um eine Quellengattung reicher. Die Methode, die bei deren Benützung anzuwenden ist, wird allerdings durch eine systematische Verarbeitung dieser Quellenschriften über jenen ersten, an sich gelungenen Versuch hinaus noch eine gewisse Verfeinerung erfahren müssen.

Ich fasse nun in aller Kürze und mit aller gebotenen Reserve jene kritischen Bedenken zusammen, die sich mir beim Lesen dieser bahnbrechenden Arbeit aufgedrängt haben. Der Grundirrtum — wenn ich mich so ausdrücken darf — scheint mir darin zu liegen, daß Riegl von vornherein alles auf den eben erst wieder zu Ehren gebrachten Faktor des subjektiven künstlerischen W o l l e n s zurückführt, ohne zu untersuchen, wie viel bereits mit den g e g e b e n e n Voraussetzungen (man braucht ja dabei nicht gleich wieder ausschließlich an die materiellen Voraussetzungen zu denken) mitgesetzt erscheint. So vermag ich z. B. nicht an die ursprüngliche „Raumscheu" der antiken Kunst zu glauben. Es scheint mir eine unhistorische Annahme zu sein, daß den Alten ihre sinnliche Wahrnehmung die Außendinge verworren und unklar untereinander vermengt zeigte und daß sie erst mittels der bildenden Kunst die einzelnen stofflichen Individuen herausgriffen und in klarer abgeschlossener Einheit hinstellten. Alles das würde für uns und unsere Art, die Außenwelt zu empfinden, stimmen, allein die Alten — diesen Schluß und nur diesen dürfen wir, wie ich glaube, aus den Monumenten ziehen — empfanden von vornherein anders. Ihr Weltbild war eben ganz anders zusammengesetzt als das unsere. Ihre psychologische Umgebung war von vornherein lokalfarbig, polychrom und haptisch scharf umrissen, der leere, ungreifbare Raum war kein störendes Nichts, sondern er war überhaupt psychologisch nicht vorhanden. Das künstlerische Schaffen, die

ästhetische Idealisierung fand in dieser Richtung gar nichts mehr zu vollenden, nichts mehr zu eliminieren vor. Nicht ein „Anders-sein" (eine Idealisierung) wurde der Wirklichkeit gegenüber erstrebt, sondern im Gegenteil, ein „Ähnlichsein" und „Gleichsein". (Nachahmung μίμησις). Nur war eben die psychologische „Wirklichkeit" damals eine andere als später. Und als dann (natürlich muß die historische Tatsache ihrerseits erklärt und begründet werden) die psychologische „Wirklichkeit" sich veränderte und entwickelte, als mehr und mehr optische Elemente in das primitive Weltbild hineinwuchsen, da begegnete diese Entwicklung von Seiten des „Kunstwollens" nicht nur keiner Hemmung, sondern wir müssen uns sogar diese psychologische Entwicklung geradezu von den ästhetisch feinfühligsten Individuen, den Künstlern, getragen und beschleunigt denken. Und wenn wir sehen, daß das antike Weltbild über die Zusammensetzung aus Einzelformen nie vollständig hinausgelangt ist, so kann diese Rückständigkeit sehr wohl als Resultat einer von der künstlerisch rückständigen Masse ausgegangenen Hemmung aufgefaßt werden. Wenn die spätrömische Kunst in ihrer letzten Phase sich weiter als je vorher vom geschlossenen Weltbild entfernt und der Einzelform (jetzt freilich der optisch-räumlich aufgefaßten) wieder erhöhte Aufmerksamkeit widmet, kann diese Erscheinung nicht sehr wohl auf den zunehmenden Einfluß psychologisch rückständiger Individuen, mithin auf eine Barbarisierung, oder vielleicht — wie ich viel eher glaube — auf eine Proletarisierung der antiken Kunst zurückgehen? Sehen wir nicht auch auf anderen Geistesgebieten der späten Antike ein Vordringen einerseits fremdnationaler, andererseits proletarischer Anschauungen? Ist nicht die Genesis des Urchristentumes ein typisches Beispiel von Entnationalisierung und Proletarisierung der antiken Kultur? Kennen wir doch auch aus dem Kunstleben der Gegenwart jene große für den optischen Subjektivismus blinde Publikumsschichte, von der sicher dereinst ein ebenso entscheidender Rückschlag ausgehen wird, wie seinerzeit im 17. Jahrhundert, als einen Hals und Rembrandt ein Adrian van der Werff und ein Gerard de Lairesse in der Kunst des Publikums ablösten.

Ich wenigstens glaube, daß alle tatsächlichen Erscheinungen, auf die aufmerksam gemacht zu haben, Riegls bleibendes Verdienst bildet, sich ungezwungen dieser Anschauung fügen und daß es mindestens überflüssig ist, eine „Raumscheu" anzunehmen, die ihrerseits wieder, wie ich oben zu bemerken Gelegenheit hatte, durch

Zurückführung auf eine „Gedankenscheu" der primitiven Kunst nur sehr unvollkommen (nämlich unter Berufung auf eine heute von den hervorragendsten Psychologen aufgegebene Raumtheorie) erklärt werden kann.

Freilich wird man im Sinne Riegls dann gewiß fragen: wenn das, was Riegl als das vornehmste Ziel des antiken Kunstwollens gilt — die psychologische Gestaltung der Erscheinungen zur isolierten, geschlossenen Einzelform — wenn das schon mit den Voraussetzungen der antiken Kunst gegeben, wenn die „Form", die nach Riegl das erlösende Wohlgefallen an der Erscheinung im Beschauer hervorruft, bereits ursprünglich vorhanden war, was blieb dann noch dem Kunstwollen zu schaffen übrig?

Der Kundige sieht sofort ein, daß mit der Erörterung dieser Frage eines der letzten und tiefsten Probleme der Kunstwissenschaft aufgerollt wird: die Frage nach dem letzten Ziel des Kunstwollens — ja, mehr noch, die Frage nach dem Warum dieses letzten Zieles.

Und in diesen Fragen ist es heute in Ermanglung einer wissenschaftlichen Ästhetik außerordentlich schwer, eine Behauptung aufzustellen und eine Theorie zu verteidigen, ohne sich den schwersten Mißverständnissen auszusetzen.

Ich will daher versuchen, den Gegensatz zwischen „Inhalt" und „Form" in concreto nach Riegl'scher Auffassung an einem von ihm selbst gewählten Beispiel[1]) festzustellen und auch kritisch zu beleuchten. Der ästhetische Zweck eines Kunstwerkes, meint Riegl, ist ebenso von seinem „äußeren Vorstellungszwecke" (beim Portrait z. B.) zu trennen wie von seinem „äußeren Gebrauchszweck" (einer Vase z. B.), denn wie könnte sonst Rembrandts Ronde de nuit ihren künstlerischen Zweck so voll erfüllen, da sie doch ihren „Vorstellungszweck" als Portrait bekanntlich so äußerst unvollkommen erfüllt. Nach Riegl wäre Rembrandt hauptsächlich darauf ausgegangen, die grob greifbare Außenwelt — gleichviel welcher Ausschnitt aus derselben ihm vorlag — zu einer rein optisch-räumlichen Alleinheit zu sublimieren und zusammenzufassen (Vgl. auch den Aufsatz über Ruysdael in den graph. Künsten 1902, Heft 1), ebenso wie seinerzeit die Antike gerade das umgekehrte Ziel verfolgt habe. Und diese

[1]) Riegl hat das folgende Beispiel im Kreise der philosophischen Gesellschaft an der Universität Wien in einem Vortrag über die Ästhetik des heiligen Augustinus verwendet.

durch das subjektive Wohlgefallen des Beschauers bestimmte psycho-logische Konstitution der dinglichen Vorstellung, nämlich ob die Dinge isoliert oder verbunden, im Raum oder in der Ebene, optisch oder tastbar dargestellt gewollt werden — nennt Riegl „Form". Welcher „Inhalt" in diese „Form" gepreßt wird, scheint er — trotz eines theoretischen Zugeständnisses an unsere Auffassung — für gleich-gültig zu halten, da in dem vorliegenden Buche kaum irgendwo näher auf den „Inhalt" eingegangen wird. Man sucht vergebens in seinem Buche ähnliche Periodisierungen, wie wir sie bei Wickhoff finden, der z. B. dem aufgeregten, bauschigen, effektsuchenden Zeitalter der hellenistischen Kunst die steif-elegante, nüchterne Zeit des augusteischen Empire gegenüberstellt. Man vermißt ein solches Eingehen um so schmerz-licher, wenn man, wie der Referent, den Vorzug genossen hat, die feinen, auch auf den „Inhalt" sich erstreckenden Analysen Riegls in seinen Vorlesungen über die Kunst des 17. Jahrhunderts zu hören.

Dabei scheint mir die Berechtigung dieser allerdings durch den Gegenstand nahegelegten Enthaltsamkeit ziemlich zweifelhaft zu sein. Speziell in dem obigen Beispiele ist sicher ein Trugschluß verborgen; denn die „Nachtwache" ist eben kein Gruppenportrait nach der Art und Auffassung der älteren Meister, hat daher zum „Inhalt" jenen Kreis von Vorstellungen und damit verbundenen Gefühlen und Stim-mungen, die Rembrandt in diesem Bilde zum Ausdrucke bringen wollte, nicht aber das, was die Schützenkompagnie dargestellt zu sehen wünschte. Und gewiß ist der in diesem Falle von Rembrandt gewählte Inhalt ein ganz anderer als, um einen drastischen Gegensatz zu wählen, in der Radierung „la femme qui pisse". In beiden Fällen ist die künstlerische Form dieselbe und die damit verbundenen formalen Reize die gleichen. Sollte wirklich die Verschiedenheit des „Inhalts" für die ästhetische Wirkung so vollkommen gleichgültig sein? Gewiß hat die ältere Richtung der kunsthistorischen Forschung das ikono-graphische Moment als das einzige, das sich in Worten ausdrücken läßt, und als das einzige, das auch einem künstlerisch teilnahms-losen Betrachter in einer äußerlichen und beschränkten Form zugänglich ist, in der unglaublichsten Weise überschätzt. Allein in der Reaktion gegen diesen Fehler scheint Riegl entschieden zu weit gegangen zu sein.

Und nicht nur den „Inhalt", sondern auch vieles von dem, was herkömmlicher Weise unter „Form" verstanden wird, hat

Riegl in verzeihlicher, vielleicht sogar berechtigter Einseitigkeit dem neuentdeckten Ziel des Kunstwollens, der Beeinflussung des psychologischen Aufbaues der Dingvorstellung allein zugewandt, vernachlässigen müssen. Daß es einen großen und wichtigen Unterschied ausmacht, ob der Künstler die Formen mit einem scharfen Umriß abgrenzt oder weich in die Umgebung übergehen läßt, hat Riegl hervorgehoben. Daß aber innerhalb der gleichen psychologischen Tendenz, sagen wir innerhalb einer haptisch-nahsichtigen Kunst noch eine engere Formenwahl stattfindet, daß z. B. von den innerhalb einer derartigen Kunst angestrebten Lokalfarben doch nicht alle, sondern nur gewisse, nicht die trüben, mißfarbigen, sondern die bunten, klaren und hellen, in Kombinationen die komplementären,[1]) gewählt werden, daß von den scharfen, isolierenden Konturen gerade die kräftigen, enschiedenen, „schwungvollen" Kurven gewählt werden, das sind Erscheinungen, denen Riegl weder historisch noch psychologisch nachgegangen ist. Ansätze hierzu finden sich natürlich, doch verkümmern sie meiner Meinung nach dadurch, daß immer nur die Beziehung zur formalen Tendenz der Isolierung oder Verbindung beachtet wird. So hebt Riegl richtig hervor, daß die Beobachtung von Proportionalität und Symmetrie an eine planimetrische, nicht räumliche, stereometrische Auffassung gebunden ist, da sich ja die betreffenden Verhältnisse unter dem Einfluße der Verjüngung und Verkürzung im Raume vollkommen verschieben. Es ist auch weiters richtig, daß durch die Beobachtung der Symmetrie der Charakter der Ebenenkomposition betont wird. Allein, sollte die Symmetrie nicht an und für sich, abgesehen von ihrer Bedeutung für die Betonung der Bildebene einen ästhetischen Wert besitzen? Meiner Ansicht nach kommt hier die schon von Mach[2]) festgestellte Tatsache in Betracht, daß nicht jegliche, sondern nur die auf eine vertikale Achse bezogene Symmetrie ästhetisch wertvoll ist. Dieser Umstand, der Riegls Aufmerksamkeit vielleicht entgangen ist, erscheint auch geeignet, seine Auffassung der Symmetrie in einem weiteren Punkte zu berichtigen. Er hält nämlich Symmetrie für einen Spezialfall der rhythmischen Reihung, weshalb er sie auch als Rhythmus des Kontrastes bezeichnet. Wäre dem so, und bestünde nicht eine ganz spezielle Beziehung zwischen der ästhetischen Wirksamkeit der Symmetrie und

[1]) Vgl. darüber z. B. Wickhoff, Genesis S. 49 über das Prinzip der „Schönfarbigkeit".

[2]) Analyse der Empfindungen S. 78 ff. der 2. Auflage.

dem vertikalsymmetrischen Bau des Doppelauges, die bei der rhythmischen Reihung gar nicht in Betracht kommt, so müßte auch die symmetrische Komposition ebenso wie die rhythmische Reihung in jeder Lage innerhalb der Bildebene ästhetisch wirksam sein, was, wie gesagt, nicht der Fall ist. Die Symmetrie ist eine rein räumlich planimetrische Relation, der Rhythmus eine Reihung in der Zeit — man denke z. B. an den musikalischen Rhythmus. Rhythmische Reihung räumlicher Gebilde wird erst dadurch ästhetisch wirksam, daß das Auge über gleiche Raumstrecken in gleichen Zeitteilen hinübergleitet. Tachyskopische Betrachtung vernichtet die Schönheit rhythmischer Reihen, während Symmetrie auch bei dieser Versuchsanordnung gewürdigt wird.

Indem wir dem Wunsche Ausdruck verleihen, daß die Forschung später einmal noch hinter den von Riegl eingeführten und so glücklich den beschränkt materialistischen Stiltheorien entgegengesetzten psychologischen Faktor des Kunstwollens auf biologische Tatsachen zurückgehen möge, wodurch jener Begriff den beunruhigend metaphysischen Charakter eines primum movens der Kunstgeschichte, den er derzeit sicher gegen den Willen seines Autors besitzt, wieder verlieren wird, wollen wir unsere kritischen Bemerkungen schließen. Sie durften und mußten gemacht werden, weil die Mängel dieses hoch bedeutenden Werkes mit seinen Vorzügen auf das Engste verknüpft sind und im letzten Grunde auf eine gemeinsame Ursache zurückgehen: die eiserne Konsequenz, mit der hier ein neues Forschungsziel auf neuen Wegen usque ad finem verfolgt worden ist.

Die tschechische Literatur in den letzten Dezennien.

Von **Dr. Josef Karásek.**

(Fortsetzung.)

Neruda, Hálek und der „Niola"-Kreis.

Die verjüngte Literatur.

Nach dem Tode Šafaříks waren es Erben und dann Josef Jireček, auf die sich die Blicke der slavischen Gelehrten wandten.¹)

Bisher galt den böhmischen Schriftstellern die deutsche Literatur als Muster. Einesteils waren es die klassische und romantische Literatur, anderenteils die Freiheitsgesänge, welche den vaterländischen Dichtern besonders zusagten; aber auch der Einfluß der polnischen Literatur machte sich bemerkbar und ebenso die Einwirkung volkstümlicher englischer und slavischer Poesie. Die dergestalt gewonnenen Anregungen halfen den tschechischen Patrioten zu tüchtigem Schaffen.

Nach den fünfziger Jahren tritt eine neue Generation die Erbschaft der alten an, welche jedoch die bereits breitgetretenen Pfade derselben zu verlassen beginnt.

Einen zeitlichen Grenzstein für den Beginn der neuen Epoche bedeutet die Herausgabe der Almanache „Lada Niola" und „Máj" (1858), sowie das Erscheinen des bahnbrechenden Werkes „Babička" von Božena Němcová.

---

¹) Bei Palacký, Šafařík, Čelakovský und Erben läßt sich von Gelehrtengenerationen — les familles des savants — sprechen. Der politische Kampfgefährte Palacký's, der uneigennützige jetzt verstorbene Baron Dr. Franz Ladislav Rieger, hatte die Tochter Palacký's zur Gemahlin, dessen Tochter war die humane Schriftstellerin Frau Červinka; sein Sohn ist der Universitätsprofessor Bohuš Rieger, sein Schwiegersohn der Nationalökonom Prof. Al. Bráf.

Der Sohn Palacký's war Universitätsprofessor. Šafaříks Sohn wirkte als Universitätsprofessor; besondere Verdienste um die Literaturgeschichte und die Erforschung tschechischer Denkmäler, ferner um die Kontrolle der Slavistik erwarb sich sein Schwiegersohn Josef Jireček, ehemaliger Minister, der sich in jeder Hinsicht um die Entwicklung des kulturellen Lebens in Böhmen verdient machte. Sein Bruder Hermenegild Jireček ist bekannt durch die Herausgabe rechtswissenschaftlicher Werke und weit und breit berühmt als Kenner des „slavischen Rechtes", doch war er in seiner Jugend auch ein guter Erzähler. Der Sohn Josef Jirečeks, Konstantin Jireček, jetzt Universitätsprofessor in Wien, ehemaliger bulgarischer Minister, ist ein Fachmann auf dem Gebiete der Geschichte

Die Lieblinge des jungen Autoren waren die damaligen Repräsentanten des „jungen Deutschland“, besonders Heine und Börne, aber auch Lord Byron, dessen Dichtungen ihrer jugendlichen Zerrissenheit und ihrem Weltschmerze ebenso entsprach, wie die messianistische, mystische Richtung in dem so unglücklichen Polen.

Viele lasen gerne ihre deutschen Landsleute[1]), welche damals die tschechische Vergangenheit im vaterländischen Sinne besangen. Die deutschen Schöngeister, die sich im Kaffeehause am Graben zu versammeln pflegten, verkehrten sogar mit ihren tschechischen Kollegen, welche meist im Kaffeehause Časlavskýs ihre Zusammenkünfte hatten. Der Kroate Aug. Šenoa suchte auch gerne diesen Kreis auf und wußte mit anderen Landsleuten Hálek und dessen Gefährten für die südslavischen Lieder zu begeistern. Besonders aber erregten Gundulič und Mažuranić, dessen „Smrt Smail-agy Čengiće“ (Der Tod des Smail-aga-Cengić) Josef Kolář übersetzte, die Bewunderung der tschechischen Dichter. Einzelne Mitglieder des Májkreises begannen sich den Russen und Franzosen zu nähern, besonders aber dem Vorbilde Walter Skotts, aus dem schon Čelakovský übersetzt hatte, zu folgen, da die kampflustige, junge Generation hier den natürlichsten Anschluß fand.

Glücklicherweise war dieses Jahrzehnt fruchtbar an Talenten; es zeigte sich bald ein guter literarischer Nachwuchs, der die nationale Individualität kräftig hervorkehrte. Wir sehen aber, wie sich die Literatur auf allen Gebieten erweitert und in Bezug auf die Form eine hohe Stufe der Vervollkommnung erreicht.

Wie schon erwähnt, erschien im Jahre 1855 der Almanach „Lada Niola“, welcher von dem nie alternden Idealisten, Byronisten

---

und Erdbeschreibung der Balkanhalbinsel, der gründlichste Forscher und Kenner der ragusäischen Vergangenheit und im Verein mit Jagić eine Zierde der Slavistik.

Der Schwiegersohn Erbens ist der ehemalige Universitätsprofessor Anton Rezek, jetzt Minister, ein Mann, der sich um das Schulwesen und die kulturellen Bestrebungen des böhmischen Volkes die größten Verdienste erworben hat; er ist ein würdiger Fortsetzer der Geschichte Palacký's.

Beide Söhne Čelakovský's waren Universitätsprofessoren, besonders ist Jaroslav Čelakovský, Archivar von Prag, ein Fachmann im tschechischen und slavischen Rechte.

Die meisten der genannten Gelehrten wirken noch in der Gegenwart.

[1]) Interessante Daten findet man in Ernst Kraus „Stará historie česká v německé literatuře“ (Die alte böhmische Geschichte in der deutschen Literatur“). Prag, 1902. 460 S. (Bursík & Kohout).

und Romantiker J. V. Frič redigiert wurde. In diesem Jahre erblickte auch „Babička“ den literarischen Markt, und kurz darauf schießen neue literarische Namen wie Pilze aus dem Boden. Im Jahre 1857 veröffentlichte Pfleger-Moravský seine Lieder „Dumky“ und einen Teil seines Romans „Pan Vyšinský“ (Herr Vyšinský), im folgenden Jahre erschienen: „Alfred“ von Vitězslav Hálek, „Hřbitovní kvítí“ (Friedhofsblumen) von Jan Neruda und „Básně“ (Gedichte) von Adolf Heyduk. Und als im Jahre 1858 der schon genannte Almanach „Máj“ unter der Redaktion Baráks, des „Vaters der Studenten“, herausgegeben wurde, waren bereits alle diese Dichter und außerdem noch Mayer, Karoline Světlá und Podlipská darin vertreten.

Ein wichtiges Moment der sechziger Jahre ist das Auftauchen tschechischer Zeitungen: „Čas“, „Národní listy“ und „Pokrok“, ferner mehrere Zeitschriften, besonders aber die „Národní bibliotheka“ — eine Volksbibliothek (bei Kober), welche die systematische Herausgabe tschechischer Schriftwerke besorgte.

*

Božena Němcová (1820—1862).

Die populärste Erscheinung der tschechischen Literatur, die zugleich das nationalste Gepräge hat, ist ohne Zweifel die Erzählung „Babička“ von Božena Němcová, ein wahrer Edelstein, dessen Wert sich bei jedem Wiederlesen steigert. Will man ein musterhaftes tschechisches Werk kennen lernen und zugleich ein vollständiges Bild von der Lebens- und Denkweise des ländlichen Volkes in Böhmen, von seinen Gebräuchen und Sitten gewinnen, kurz, will man den Kern des tschechischen Volkes ausgelöst vor sich sehen, so greife man zur „Babička“, die wahrhaft typische Erscheinungen aus dem Volke naturgetreu darstellt. Der Schreiber dieser Zeilen las dieses Werk unzähligemale mit den bedeutendsten Gelehrten und Persönlichkeiten aus der höchsten Aristokratie und allen gefiel „Babička“ ungewöhnlich gut; jeder drückte noch seine spontane Bewunderung für dieses einfache, ungeschminkte und doch meisterhafte Werk aus. Die „Babička“ der Němcová mutet an, wie ein schlichtes Landmädchen in volkstümlicher Tracht, an dessen Anblick sich jedermann erfreut. Die „Babička“ wurde in alle europäischen Sprachen übersetzt, ins Deutsche[1]) allerdings nicht sehr glücklich, da der zarte,

[1]) Reklame-Bibliothek.

volkstümliche Hauch in der nichtslavischen Übersetzung verloren ging. Außerdem bereicherte diese Schriftstellerin die Literatur durch ihre beliebten Märchen und Erzählungen aus Böhmen und der Slovakei, wohin sie ein ungünstiges Schicksal verschlagen hatte. In ihren Schriften bekundet Němcová ein ungewöhnlich feines Beobachtungstalent und eine seltene Gabe, das Leben realistisch zu schildern. Sie ist eine geborene Wienerin. Ihre „Babička" gehört unter die mustergültigen realistischen Schriften überhaupt. Im folgenden führen wir als Beispiel in eigener deutscher Übersetzung die Episode an, in der erzählt wird, „Wie Großmütterchen mit Kaiser Josef II. zusammentraf".

Großmutter erzählt, wie sie in jugendlichem Alter einst mit ihrer Gevatterin liefern ging:

„Andertags frühmorgens machten wir uns auf den Weg und kamen vor dem Mittagläuten auf die Wiesen vor Ples.[1]) Da lagen Balken aufgeschlichtet; wir setzten uns darauf und zogen unsere Schuhe an. Die Gevatterin sagte eben zu mir: „Wohin soll ich armes Frauenzimmer nur zuerst mit den Decken gehen, um sie anzubringen?" Da kommt ein Herr aus Ples geradenwegs auf uns zu. In der Hand trug er etwas, das wie eine Flöte aussah; alle Augenblicke legte er es an die Wangen und begann sich dann langsam herumzudrehen. „A, schauen's, Gevatterin," sage ich, „das ist irgend ein Musikant, der bläst auf der Flöte und tanzt selber dazu."

„Dummes Ding, das ist keine Flöte und auch kein Musikant, das wird irgend ein Herr sein, der auf den Bau aufschaut; ich sehe sie da häufig herumgehen. Da hat er so ein Röhrchen, in dem ist eine kleine Glasscheibe und durch die schaut er durch; damit soll sehr weit zu sehen sein. Da sieht man alles, was jeder da und dort macht."

„Aber, Gevatterin, wenn er uns gesehen hat, wie wir uns die Schuhe angezogen haben?" sage ich. „Nun, und was liegt daran? Das ist ja nichts Schlechtes," lachte mich die Gevatterin aus. Indessen kam der Herr bis zu uns. Er hatte einen grauen Rock, einen kleinen „dreimal verdepschten" Hut, wie man so sagt, während ihm hinten ein Zopf mit einer Masche herabhing. Er war noch jung und schön, wie gemalt. „Wohin geht ihr?" „Was tragt

[1]) Bei Josefstadt.

ihr?“ fragte er uns und blieb bei uns stehen. Die Gevatterin sagte, daß sie ihre Arbeit zum Verkauf bringen wolle.

„Was für eine Arbeit ist es?“ fragte er weiter. „Wollkotzen, liebes Herrchen, für die Soldaten zum Zudecken; vielleicht würde Ihnen eine gefallen,“ sagte Frau Novotná, band eiligst ihr Bündel auf und breitete eine Decke auf die Balken aus. Sie war eine kreuzbrave Frau, die Gevatterin, aber wenn sie einmal ins Verkaufen kam, nahmen ihre Reden kein Ende.

„Das macht dein Mann, nicht?“ fragte sie der Herr wieder.

„Machte, machte früher einmal, mein liebes, goldenes Herrchen, aber zur Schnittzeit werden es zwei Jahre, daß er starb. Er bekam die Abzehrung. Ich habe manchmal am Webstuhl mitgeholfen, habe das Weben erlernt und jetzt kommt es mir zugute. Darum sage ich auch zur Mitzl: „Lerne nur, Mitzl; was Du erlernst, das kann Dir niemand stehlen.“

„Ist das Deine Tochter?“ fragte der Herr wieder.

„Nein, die gehört der Gevatterin; aber sie hilft mir manchmal. Sie brauchen nicht darauf zu schauen, daß sie klein ist; dafür ist sie gesetzt und bei der Arbeit flink, wie ein Eidachserl. Diesen Kotzen hat sie ganz allein fertig gebracht.“

Der Herr klopfte mir auf die Schulter und schaute mich lieb an. „Mein Lebtag habe ich keine so schönen blauen Augen gesehen, nicht anders, wie Vergißmeinnicht.“

Der Fremde fragte im weiteren Frau Novotná über ihre Kinder aus.

Ich schaute einstweilen in einemfort auf das Röhrchen und dachte nach, wie der Herr wohl durch dasselbe durchschaue. Aber er mußte es mir gerade an der Nase absehen; auf einmal wandte er sich mir zu und sagte: „Du möchtest wohl gerne wissen, wie man durch das Fernrohr schaut, nicht wahr?“

Ich wurde rot und konnte vor Verlegenheit gar nicht aufblicken. Die Gevatterin aber platzte heraus: „Die Mitzl meinte, daß es eine Flöte sei und Sie ein Musikant. Aber ich hab' ihr's gesagt, wer Sie sind.“

„Und Du weißt es?“ lachte der Herr.

„Nun, ich weiß zwar nicht, wie Sie heißen, aber Sie sind einer von denen, die auf die Leute aufsehen und da schauen Sie durch das Röhrchen, nicht?“

Der Herr lachte, daß er sich die Hüften halten mußte.

„No," sagte er, „das letzte hast Du, Mutterl, getroffen. Wenn Du durch das Röhrchen durchschauen willst, so schau' durch!" Damit wandte er sich an mich, nachdem er genug gelacht hatte und legte mir das Röhrchen ans Auge. Da hab' ich, meine lieben Leutchen, meine Wunder gesehen. In Jaroměř habe ich den Leuten gerade in die Fenster gesehen und jeden schön beobachten können, was er macht, als ob ich neben ihm stünde; und weit weg habe ich die Leute auf den Feldern arbeiten gesehen, als wären sie vor mir. Ich wollte es auch der Gevatterin geben, damit sie auch durchschaue, aber sie sagte mir: „Was glaubst Du denn, das würde sich schön für mich, eine alte Frau, schicken, daß ich auch noch spiele!"

„Aber, das ist nicht zum Spielen, das ist zum Gebrauche, Mutterl," sagte der Herr zu ihr.

„Nun ja, es kann sein, aber für mich schickt es sich doch nicht" und sie wollte auf keinen Fall durchschauen. Mir fiel auf einmal ein, daß ich vielleicht sogar den Kaiser Josef durch das Glas sehen könnte, und ich schaute nach allen Seiten; und weil der Herr so gut war, so sagte ich ihm, wen ich gerne sehen wollte.

„Und liegt Dir soviel daran, den Kaiser zu sehen? Hast Du ihn gerne?" fragte mich der Herr.

„Wie sollte ich nicht," sage ich, „da ihn doch jeder wegen seiner Güte und Leutseligkeit lobt. Wir beten aber auch täglich für ihn, daß Gott ihm eine lange Regierung schenke, ihm und seiner Frau Mam."

Der Herr lächelte gutmütig und sagte: „Möchtest Du auch mit ihm sprechen?"

„I, Gott bewahre, ich wüßte nicht, wo ich meine Augen hintäte," sage ich.

„Nun vor mir schämst Du Dich ja auch nicht und der Kaiser ist doch ein Mensch, wie ich."

„Nun, so ist es doch gerade nicht, mein liebes Herrchen," ließ sich nun die Gevatterin vernehmen. „Der Kaiser ist halt doch der Kaiser und das will schon was sagen. Ich hab' gehört, daß, wenn man dem Kaiser in die Augen schaut, es einem eiskalt über den Rücken läuft und daß einem die Hitze in den Kopf steigt. Unser Gemeinderat hat schon zweimál mit ihm gesprochen und der sagt es auch."

„Euer Gemeinderat hat wahrscheinlich ein schlechtes Gewissen, darum kann er wohl niemandem offen ins Gesicht blicken," sagte der Herr und schrieb dann etwas auf einen Zettel.

Den Zettel gab er dann der Gevatterin und sagte ihr, sie solle damit nach Ples ins Magazin gehen, man werde ihr daraufhin die Kotzen bezahlen. Mir gab er den silbernen Taler, wobei er sagte: „Behalte das Geldstück zum Andenken, damit Du auf den Kaiser Josef und seine „Frau Mam" nicht vergessest. Bete für ihn, das Gebet eines inbrünstigen Herzens ist Gott lieb. Bis ihr nach Hause kommt, könnt Ihr sagen, daß Ihr mit dem Kaiser Josef gesprochen habt!" Kaum hatte er das gesagt, ging er eiligst davon.

Wir knieten nieder und keine wußte vor Schrecken und Freude, was sie tat . . .

Den Taler aber hat Großmütterchen bis zu ihrem Tode aufbewahrt und hoch in Ehren gehalten.

*

Vitězslav Hálek (1835–1874).

Den größten Anklang unter seinen Zeitgenossen fand in den sechziger und am Anfange der siebziger Jahre Vitězslav Hálek, Redakteur des literarischen Teiles der „Národni listy". Hálek war eine empfindliche, zarte Seele, voll Empfänglichkeit für alles Schöne und von geradezu weiblicher Sentimentalität und Innigkeit in der Liebe.

Er war Romantiker, besonders in der Auffassung des Landvolkes, das er in seinen Erzählungen vorführt, immer zart und weich in seinen Gefühlen, wie dies besonders in den „Abendliedern" zutage tritt, die gewissermaßen „Das Buch der Lieder" für die Tschechen geworden sind.

Jahrzehnte hindurch gab es in Böhmen kein so gelesenes Buch (besonders vom schönen Geschlechte), das so oft in „Albums" zitiert worden wäre, als die „Večerni pisně", die auch ins Polnische und zweimal ins Deutsche übersetzt wurden, darunter auch einmal von Baron Nádherný. Innigkeit, Herzlichkeit und süßer Wohllaut sichern ebenso wie die glückliche Wahl der Worte diesen Gedichten die Liebe auch späterer Geschlechter — sie werden in Böhmen gelesen werden, solange in jungen Herzen die Liebe keimt und lebt.

Der wahre dichterische Charakter Háleks zeigt sich am besten in der Sammlung „V přírodě" (In der Natur), in denen Hálek sich selbst treu bleibt. Da sehen wir ihn chez lui — Hálek eins mit der Natur, Hálek, wie er aus dem Innersten seines Herzens durch die Natur zu uns spricht. „In ihr und mit ihr lebt er, ohne

zu schreiben, ohne ein Entgelt zu suchen, er blüht nur für dich, singt für dich, wie die Rose und der Vogel," sagt Vobornik.

Probe.

Aus den „Abendliedern".

(Eigene Übersetzung.)

Mein Liebchen komm' und knie' mit mir,
Die Zeit naht eben zum Gebet,
Die Scheidestunde schlug uns nun —
Schon hoch der Mond am Himmel steht.

Doch falte nicht die Hände, Kind,
Umarme mich, sowie ich dich.
Und statt der Hände zum Gebet
Umschließen treue Herzen sich.

An meinen Mund drück' Deine Lippen,
Lass' uns aus einem Munde fleh'n,
Ich leg' die Worte in den Mund dir,
Dein Hauch wird sie zum Himmel weh'n.

Und glaube mir, so wird dies Flehen
Wie ein Gebet zur Gottheit dringen,
Denn so wie wir, von Lieb' umgeben,
Im Himmel auch die Englein singen.

Neben diesen, momentanen Gefühlen und Stimmungen entsprungenen, lyrischen Gedichten schrieb Hálek auch eine Reihe längerer lyrisch-epischer Gedichte, worin er Stoffe aus der Slovakei, aus dem südslavischen Leben und aus der tschechischen Geschichte verwertete. (Die Erben des Weißen Berges.) Schon die Titel dieser Gedichte, „Die schöne Lejla", „Mejrima und Husejn", „Goar", „Die schwarze Fahne", „Das Mädchen aus der Tatra", weisen auf eine stark romantische Tendenz, auf eine Vorliebe für Byron und die schmerzzerrissene polnische Literatur hin; eine reiche Phantasie, die ihn zu großartigen, der Natur entliehenen Vergleichen befähigt, eine reine, klare Sprache, die wohltönend ans Ohr schlägt, sind besondere Vorzüge Háleks.

Auch im Drama versuchte er sich, obzwar ohne Glück; er blieb auch hier Lyriker.

Seine zahlreichen Erzählungen, worin er die Landbevölkerung schildert, wurden und werden noch häufig gelesen.

Hálek war ein Poet mit jeder Fiber seines Herzens, der seine Figuren nicht nach der kahlen Wirklichkeit wiedergab, aber für die

von ihm geschilderten Leute besonders das Interesse und den Gefallen des gewöhnlichen Lesers zu erwecken vermochte. Hálek gehörte zu den Gründern und Schöpfern der leichten Erzählungen (Bilder, Novellen, Arabesken), die in Böhmen sehr beliebt waren und in den achtziger und neunziger Jahren florierten.

Wie sein Freund Neruda hat auch Hálek Reisen in Europa unternommen und dieselben in Feuilletons beschrieben, wodurch er in seinen Landsleuten das Interesse für die Fremde, besonders aber für die südslavischen Länder hervorrief; dabei besuchte er auch Dalmatien, Montenegro und Serbien.

Hálek war ein sehr fruchtbarer Dichter, der die tschechische Literatur besonders bereicherte und auf eine bemerkenswerte Stufe der Vervollkommnung emporhob; auch als Redakteur wirkte er ersprießlich. Es ist nicht zu verwundern, daß er sich allgemeiner Achtung erfreute, ja sogar von unseren Vätern vergöttert wurde. Am besten zeigte sich dies, als in der Mitte der neunziger Jahre Machar einen sensationellen Artikel gegen die Überschätzung Háleks schrieb und in der „Naše doba" veröffentlichte; es war dies im ganzen eine vereinzelte Stimme, die nicht einmal von den hervorragendsten Dichtern geteilt wurde, umsomehr aber im Volke Erregung verursachte. Die Freunde Háleks nahmen sich damals des verstorbenen Poeten mit aller Wärme und echter Pietät an.

Der Tod Háleks, wie der Pfleger-Moravskýs und Vaters Palacký erschütterte das ganze tschechische Volk.

*

Pfleger-Moravský (1833—1875).

Pfleger-Moravský, Feuilletonsredakteur im alttschechischen Journal „Pokrok" — die Literatur war glücklicherweise aus den schärfsten Parteikämpfen ausgeschlossen — begann seine literarische Wirksamkeit als Byronist, stand aber auch ziemlich unter dem Einflusse polnischer und besonders russischer Vorbilder. Er bildete besonders den Roman aus, in dem er sich hauptsächlich mit der politischen und sozialen Stellung des böhmischen Volkes befaßte. So hat er den ersten bedeutenden Schritt zum tschechischen realistischen Roman gemacht. Von ihm kann man sagen, daß er die Kategorie sozialer Romane des böhmischen Arbeiter- und Fabriksvolkes geschaffen hat. Bis heute gehört diese Schichte der

Bevölkerung dem tschechischen Volke an, während die Brotherren, die Fabrikanten, zumeist Deutsche und Juden sind. Auf diese Weise laufen soziale und nationale Frage gewöhnlich in eins zusammen. „Z malého světa“ (Der kleine Mann) — wörtlich: „Aus der kleinen Welt“ ist solch ein Roman.

Die Grundlage zu diesem Romane boten dem Dichter die massenhaften Entlassungen der Arbeiter in den Kattunfabriken nach Einführung der Maschinen und die folgenden Unruhen 1845. Auf gründlichen Studien und eigener Anschauung basierend, bietet somit der Roman ein wahres Bild sozialen Elendes.

Er schildert die Schicksale zweier armer Männer, die nach Prag kommen, um hier ihr Los zu verbessern. Procházka, ein böhmischer Granatenschleifer, kann daselbst erst nach großen Leiden und Not eine Stellung als Drucker in der Kattunfabrik finden. Seine Gefährtin, die ihn mit einem Kinde beschenkt, und die Freude an diesem kleinen Wesen erhellen seine traurigen Tage. Durch seinen Fleiß und sein Geschick gewinnt er endlich einen Vertrauensposten in der Fabrik und die Liebe seiner Genossen, deren er sich gegen die ausbeutenden Herren annimmt. Seine Vermittlung ist jedoch vergeblich; er findet seinen Tod durch eine Maschine, von der aus er die aufständischen Arbeiter zur Ruhe mahnte. Der andere, Robert Hütter, der eingewanderte Deutsche, erringt die Gunst eines reichen Kaufmannes, mit dessen Tochter er sich verheiratet; durch Spekulation gelingt es ihm, jene Fabrik zu erstehen, in der Procházka arbeitet, und durch Bedrückung der Arbeiter führt er den Aufstand, den Verlust seines Vermögens und seinen eigenen Tod herbei. Die Verheiratung der Kinder Procházkas und Hütters bildet den versöhnenden Schluß.

In den Einzelheiten benützt Pfleger-Moravský zwar noch den romantischen Apparat, um größere Spannung und entschiedenen Effekt zu erzielen, aber das Werk ist und bleibt ein Bild tschechischer Verhältnisse, besonders der Arbeiterbevölkerung.

Außerdem hat Pfleger noch andere Romane geschrieben, in denen er die „harten Zeiten der strengen Reaktion, des blühenden Bureaukratismus, des ekelerregenden Renegatentums und der politischen Abgestumpftheit“ (Máchal) veranschaulicht, in denen aber immer die Liebe der mächtige Faktor ist, der den Gang der Handlung bestimmt. Leider verfügte Pfleger-Moravský über keine feste Gesundheit und starb frühzeitig; sicher hätte er sich bei einem längeren

Leben zu einem ausgezeichneten Schriftsteller entwickelt. Zu seinen Lebzeiten wurde er nicht verstanden, nach seinem Tode wächst Unkraut auf seinem Grabe, aber der Literaturhistoriker muß ihm den verdienten Platz in der Evolutionsperiode der böhmischen Literatur anweisen.

„Ztracený život“ (Ein verlorenes Leben), Roman aus der Zeit der Reaktion nach dem Jahre 1848, erinnert an Spielhagens „Problematische Naturen“.

In „Pan Vyšinský“ war Puškins „Eugen Oněgin“ das Vorbild Pflegers, obzwar es dieser selbst nicht zugeben will. Das anschaulichste Bild für die Geistesrichtung jener Zeit liefert die Autobiographie des „Gustav Pfleger Moravský“, welche Prof. F. A. Hora in Pilsen 1880 herausgab. Gut zu verfolgen ist darin besonders der Einfluß der deutschen, polnischen, russischen, englischen und französischen Literatur. Unter den deutschen Dichtern wurden bevorzugt: Goethe (Faust, Werther), Schiller, Heine, Lenau, Hölty, An. Grün, Holtei, Brentano, Ebert, Rückert.

*

In den sechziger Jahren wuchs die Literatur quantitativ an, sie wurde vielseitiger und die Kritiker legten an die Früchte tschechischen Könnens bereits den Maßstab großer Literaturen an. Hier könnten nun manche klangvolle Namen genannt werden, die aber doch für die weitere Dichtung nicht tonangebend waren. Wie beliebt waren zum Beispiel seinerzeit die pädagogischen, lehrreichen Gedichte Jablonskýs (1813—1881), wie oft wurden seine „Liebeslieder“, die eine stille Resignation unglücklicher Liebe durchzieht, gelesen! Mit Begeisterung deklamierte man in Gesellschaften „Die drei Zeitperioden in Böhmen“, aber heute existieren diese Gedichte de facto nur noch in Lesebüchern oder Literaturgeschichten.

Ich übergehe noch viele andere Namen, da diese Abhandlung den Zweck verfolgt, ein Bild der charakteristischen Richtungen in der Literatur zu liefern und dem fremden Leser bloß die markantesten Erscheinungen der tschechischen Literatur vorzuführen. Doch hebe ich noch Rudolf Mayer (1837—1865)[1], ein starkes Talent hervor, dessen Wirksamkeit der Tod bald ein Ende bereitet hat, und den äußerst fruchtbaren Karl Sabina (1813—1877), der zuerst ein

[1]) Eben jetzt wurden seine Gedichte mit einer Vorrede von Durdík vom „Máj“ herausgegeben.

Radikaler und politischer Verbrecher war, dann aber Polizeiagent wurde. In der Literatur muß er als Romanschriftsteller (abgesehen von seiner umfangreichen Literaturgeschichte) genannt werden. In seinen Romanen erweckte er das Interesse für die böhmische Sache, für die er mit Begeisterung und stürmischer Überzeugungskraft eintrat.

Dabei kam ihm zugute, daß er gerade zur rechten Zeit sprach und gewissermaßen allen aus der Seele redete. Die politische, romantisch gefärbte Atmosphäre war das Gebiet, worin er sich am glücklichsten bewegte. Er war der Vorläufer Pflegers, pflegte den historischen Roman, schrieb geistreiche Kritiken, unterstützt von einem ungewöhnlichen Überblick über europäische Literaturen, auch verfaßte er eine größere Literaturgeschichte und einige Libretti, unter denen besonders „Die verkaufte Braut" hervorragt, welches Buch der gleichnamigen Oper von Friedr. Smetana zugrunde liegt.

Sein Roman „Oživené hroby" (Belebte Gräber) wurde vor dreißig Jahren geradezu verschlungen. Auf der Olmützer Festung befinden sich politische Gefangene: ein Slave, der Magyare Hon, drei Italiener und der plauderhafte Schauberk. Deren Schicksale werden erzählt. Die Tschechen waren in den staatlichen Gefängnissen die „musterhaftesten und bravsten" und erhielten doch keine Amnestie. Den passiven tschechischen Opponenten und Deklarenten schrieben sich die Worte Schauberks, daß den Tschechen keine baldige Erlösung aus dem Gefängnisse winke, tief ins Herz ein: „Die Welt weiß nichts von ihnen (den tschechischen Märtyrern), die Regierung haßt sie, die Wiener lachen sie aus und ihre eigenen Landsleute sind entweder erst am Anfange der Erkenntnis oder — sie sind nichts wert . . . Niemand steht für sie ein, als einige arme Freunde . . ."

Sabina fand schließlich einen Zufluchtsort bei dem offiziellen „Pražský Dennik". Sein Begräbnis war erschütternd tragisch. Auf seinem Andenken haftete Jahrzehnte lang der Fluch des Verrates an seiner Nation; in der letzten Zeit versuchte man ihn literarisch zu rehabilitieren.

*

Von den Mitgliedern des „Máj-Kreises" genoß Jan Neruda unter seinen Zeitgenossen die größte Achtung, die längste Wirksamkeit war Adolf Heyduk vergönnt. Beide bilden die Brücke zwischen der Generation der fünfziger Jahre und derjenigen, der Vrchlický und der Lumirkreis angehören. (Forsetzung folgt.)

Rest.

Von Auer-Waldborn.

Ein kleines Stückchen Band ist mir geblieben
Von allem Glück . . .
Ein kleines Stückchen Band . . .
Vom Saum des Kleides riß es ihre Hand
Und wand im Scherzen es als Trauerflor
Mir um den Arm.
Jetzt, da ich sie verlor,
Ist es genetzt mit heißen, müden Tränen,
Geweint in stiller Nächte unstillbarem Sehnen.
Ich lass' es knisternd durch die Finger gleiten
Und seh' dich wieder leise rauschend
Durch das Zimmer schreiten,
Ich küsse dich — du biegst den Kopf zurück —
Ein kleines Stückchen Band ist mir geblieben
Von allem Glück.

Die Bitte.

Von Max Mell.

Den schlanken Knaben, der verängstet schweigend
Tiefdunkle Blicke hatte, tränenheiß,
Zur Dogaressa brachte ihn der Greis,
Ehrfürchtig-väterlich sich zu ihr neigend:

„Sieh diesen Kelch, von auserlesʼnem Weine,
Von künftigem Erlöserblute voll;
Bis einst das Leben aus ihm schlürfen soll,
Sei er bei dir, du Gottergebʼne, Reine.

Bis dies geschieht (was ich zu schau'n ersehne),
Bin ich nicht mehr. Ich geb' ihn deiner Güte:
Daß sie das wunderbare Kelchglas hüte
Mit ihrer Hände heiligster Patene."

Grüßt mir das Glück . . .!

Von A. Metzl.

Ich denke oft, ich kann's nicht tragen,
Das schwere Leid, das mich bedrückt;
Das gleich den düst'ren Regentagen
Auf meinem müden Herzen liegt.

Kein Strahl, der mich beseelen käme —
Nur schwere Schatten ringsumher,
Und Schwächen, deren ich mich schäme,
Zermartern meine Brust so sehr . . .

Das also sind des Lebens Wonnen,
Und das des Lebens höchster Wert . . .?!
Mit einem Schmerz hat's jäh begonnen,
Mit einem Kampf, der ewig währt.

Und jetzt will ich noch Glück erhoffen,
Jetzt, wo der Kampf zu Ende geht . . .?
Nein, nein . . .! Ich bin in's Herz getroffen.
Grüßt mir das Glück — es kam zu spät . . .

Ein altes Lied.

Von Auer-Waldborn.

Still ist's im Zimmer . . .
Von nebenan nur einer Geige Klingen,
So wehmutsvoll, so buhlend und so süß.
Was willst du, Lied, was soll dein lachend Singen
Vom Frühling?
Hörst du, wie an die Scheiben der Herbstwind pocht?
Es schlägt der Regen an die Fenster;
Was sollen, die du heraufbeschwörst,
Die Frühlingsgespenster?
Ich hab's verwunden,
Es ist vorbei,
Was ich bei deinem Klingen einst empfunden. —
Nun ist's mir wie ein weltenfremder Gruß.
Ich lache — lache! . . .
O nein! — gewiß!
Das Lied, das kann doch nichts dafür,
Daß ich nun weinen muß!

Die Frau zweier Männer.

Erzählung von **Camillo V. Susan.**

(Fortsetzung.)

Monate vergingen und keines sah das andere oder hörte von ihm. Dr. Piron war in ein anderes Stadtviertel gezogen und ein für allemal von Philippinen abgetan. Renard hatte sein Kaufmannsgeschäft wieder eröffnet, allerdings nicht mehr im alten Hause. Philippine lebte ganz ihrem Kinde, welches sich ebenso sehr durch seine Lieblichkeit wie durch seinen hellen und munteren Geist auszeichnete. So hätte wohl alles, wie so vieles in der Welt, das man nur an seiner Außenseite beobachten kann, den Anschein gehabt, sich in schönster Ordnung zu befinden.

Der Frühling kam heran. Blauer Himmel und milder wohltuender Sonnenschein lachte nun öfters verlockend in Renards Laden herein. Und wenn ein Sonnenstrahl gar so freundlich ein Weilchen auf seinem Schreibtische geglänzt hatte, wo immer ein ganzer Stoß Briefe und Rechnungen lagen, da dachte sich Renard: „Nächsten Sonntag werde ich aber doch auch einmal ins Freie sehen. Der Himmel ist gar zu schön!" Aber nächsten Sonntag saß er doch wieder, während alle seine Leute sich vergnügten, bei seinem Tische mit den vielen Rechnungen und Briefen und arbeitete, als stünde er im ärgsten Frohndienste. Aber die Sonne und der blaue Himmel ließen ihm keine Ruhe. Denn als sie an einem Samstage es wiederum schon so arg auf seinem Tische trieb, daß sie sich mit einem breiten, goldenen Fleck ganz warm darauf niederließ, und Renard bereits sich zu ärgern anfing und den Vorhang herunterlassen mußte, da sagte er zu sich: „Aber morgen mache ich ernst. Und warum auch sitze ich denn immer hier? Um leichter zu vergessen? Meinem armseligen Leben einen Inhalt zu geben? Was für einen herrlichen Inhalt! Seine Seele mit Baumwollballen auszufüllen! Von früh morgens bis spät abends die ungeheuer abwechselnde Zahl der zehn Ziffern zu kombinieren, mit der ganzen Phantastik, welche dabei einen Buchhalter beglücken kann!" Und es fiel ihm das Glück vergangener Tage ein, die gehobene Empfindung schöner Stunden, und seine Frau stand vor ihm mit ihrem Lachen und ihrem ganzen Liebreize, der ihr eigen war. Einmal möchte ich sie doch wieder sehen! Vielleicht kommt auch sie hinaus, vielleicht treffen wir uns!

Am anderen Tage ging er wirklich in den Stadtwald hinaus. Die Luft war blau wie Saphir, Freude des Lebens schien aus jedem Busche hervorjubeln zu wollen. Hunderte und Hunderte von Menschen wanderten hinaus, und alle schienen so heiter und glücklich, als ob ein wolkenfreier Himmel, grüne Wiesen und blühende Bäume wirklich imstande wären, alle Sorgen und Kümmernisse, welche sich aus den vier Wänden des häuslichen Gefängnisses nicht verbannen lassen, mit einemmale zu verscheuchen. Für den Augenblick

wenigstens gelang der lieblichen Natur dieses Zauberstück. Und diejenigen, welche vielleicht nicht alles vergessen konnten, was sie zu Hause bedrückte, ergriff wenigstens der holde Trug schöner Hoffnungen. Mitten in dieser Menge schritt Renard langsam dahin. Er war vielleicht der einzige, welcher die Schönheit des Tages nicht mit Behagen zu genießen wußte; denn seine Augen schweiften unruhig hin und her, um ja keinen Fußgänger oder vielmehr keine Fußgängerin zu übersehen, um ja keinen Wagen unbeobachtet vorbeifahren zu lassen. Das war keine kleine Aufgabe. Oft glaubte er zwanzig Schritte vor sich Philippine zu sehen, er beschleunigte seine Schritte, um die Gestalt zu erreichen, und war er ihr nahe, fand er sich getäuscht; dann hatte er wieder gut zu machen, was er durch das Vorübereilen an den Leuten etwa versäumt hatte, er blieb stehen und begann die Nachkommenden zu mustern. Dabei warf er auch fortwährend Blicke nach den vielen vorübersausenden Wagen, und wenn er dann glaubte, sein Weib zu sehen, und die Pferde so schnell vorbeistürmten, da geriet er in einen Zustand der Verzweiflung, daß er seinen Verstand zu verlieren glaubte. Oft wollte er umkehren, um diesem wahnsinnigen Unternehmen ein Ende zu machen, aber eine ungeheure Leidenschaft hatte sich seines bisher so ruhigen Gemütes bemächtigt. Sein Verlangen, sie zu sehen, von der er sich so festen Willens an jenem Tage getrennt hatte, trieb ihn immer vorwärts, ohne Rast und Ruhe. Aber vielleicht ist sie erst von zu Hause weggegangen! Und er machte den ganzen Weg zurück, um dann denselben abermals wieder nach vorne zu laufen. Schließlich, obwohl ermüdet und beinahe unfähig, sein Auge noch weiter anzustrengen, wurde seine Sehnsucht so mächtig, daß er sich sagte, nicht eher nach Hause zurückkehren zu wollen, bevor er sie nicht gefunden habe. Dann aber, ganz ermattet, kam es ihm doch in den Sinn, daß er etwas tue, was ungefähr so aussähe, als ob er einen Stern vom Himmel sich herunterreißen wolle. Und sein Weib wurde ihm zum Symbole des Glückes: das Glück läßt sich nicht finden, und man mag darnach wandern Tag und Nacht und man mag Sternenwege oder Felsensteige dahineilen.

Allmählich kamen ihm wieder ruhigere Gedanken, und er dachte sogar daran, vielleicht sie zu besuchen oder ihr zu schreiben; aber schließlich verwarf er beides. Sie hatten einander gelobt, jedes für sich seinen Weg zu gehen, sie hatten sich nach seinem eigenen Worte wie Liebende getrennt, welche wissen, daß es kein Wiedersehen gibt. Wenn nicht das Glück sie ihm wieder zuführe, er dürfe nichts unternehmen, was ihn seinen eigenen Vorsätzen untreu mache. So kehrte er plötzlich um, den Weg nach seinem Hause anzutreten. Stundenlang war er da herumgeirrt, hastig und verfolgt von seiner merkwürdigen Leidenschaft. Jetzt ging er langsam und mit dem Bemühen, die Leute vor ihm nicht mehr, als man zu tun pflegt, zu beobachten. Aber es gelang ihm nur halb. Denn immer und immer wieder tauchten vor ihm Gestalten auf, welche etwa die

Größe oder die Schlankheit seiner Frau hatten, und viele besaßen, ihm war dies früher nie in solchem Maße aufgefallen, sogar eine gewisse Ähnlichkeit mit ihr. Dann kam er an Plätzen vorüber, welche ihm durch irgend ein kleines Ereignis eine Erinnerung wachriefen. Eine Bank, auf welcher er einmal in den ersten Jahren seiner Ehe mit Philippine gesessen war, vermochte das ganze tolle liebesselige Zwiegespräch jener Stunde ihm vorzuzaubern. Da auf einmal glaubte er aufschreien zu müssen: Philippine stand vor ihm. Zwar nicht ganz nahe vor ihm, aber doch nur so weit, daß er sie deutlich sehen konnte. Sie kam ihm entgegen. Sie schien ihn erkannt zu haben. Ihre Tochter schritt würdevoll neben ihr daher. Plötzlich blieb Philippine stehen und begrüßte mit großer Freundlichkeit eine Frau. Renard hatte sie erreicht; aber diesmal konnte er sich wirklich nicht zurückhalten auszurufen: Verdammt! — Der Arme hatte sich wieder getäuscht. Aber jetzt schien er endlich auch von seiner Raserei geheilt zu sein. Ohne einem einzigen Menschen, sei es nun Mann oder Frau, einen Blick zu gewähren, eilte er mißmutig und erschöpft nach Hause, ließ sich von seiner Wirtschafterin, einer etwas bejahrten, höchst würdigen Frau, sein Abendessen richten, schloß sich dann in sein Zimmer ein, lachte über seine großartige Dummheit, die er nicht einmal mit zwanzig Jahren begangen habe, und begann über seinen Ziffern die ganze tolle Welt des Frühlingsspukes und der Sehnsuchtsnarretei mit aller kaufmännischen Gründlichkeit sich wegzuspekulieren und zu vergessen.

Aber am nächsten Sonntag begann er die Geschichte von vorne. Es ließ ihn nicht, ob er wollte oder nicht. Wieder war alles vergebens und wieder suchte er Trost in seinen Büchern. Aber es gelang ihm nicht mehr. Seiner Seele hatte sich eine Unruhe bemächtigt, welche ihn nicht mehr verließ. Immer wieder zog es ihn vom Hause fort, immer wieder in der krankhaften Hoffnung, sie doch einmal zu sehen. Er beschränkte seine Wanderungen jetzt nicht mehr bloß auf die sonntägliche Zeit, jede Stunde, welche er sonst auch im Laufe der Woche seinem Geschäfte abzuringen wußte, benützte er zu seiner tollen Jagd nach dem Wiedersehen. Eines Tages sollte sich endlich sein Wunsch erfüllen. Er ging eben längs des Randes von dem Fußwege, welcher sich neben der breiten Fahrstraße der Anlagen hinzog. Es war an einem Wochentage, und da gab es nicht gar viele, welche so glücklich waren, statt in der Frohne zu stehen, Spaziergänge machen zu können. Da fuhr in einem leichten hübschen Wagen seine Frau an ihm vorüber. Sie hatte ihren Blick gegen den Fußweg hingerichtet, sie hatte zu Renard hingesehen, der trotz aller Erwartung auf Erfüllung seines Wunsches über ihre plötzliche Erscheinung erschrocken war und nicht wußte, ob sie ihn erkannt hatte oder nicht. Aber sie wandte sich nicht um, sie ließ nicht anhalten, und schnell war der Wagen an der nächsten Straßenbiegung verschwunden. Neben ihr war die kleine Philippine gesessen, mit der sie plauderte und lachte.

Wie eine plötzlich im Traume erscheinende Gestalt, welche man sich nach dem Erwachen vergeblich vorzustellen bemüht, war sie vor den Augen Renards aufgetaucht und wieder verloren — kaum daß er ihr ins Antlitz hatte sehen können. Er wußte kaum, war es Freude, war es das Gefühl tiefsten Elends, was jetzt nach einem Augenblicke jubelnden Entzückens in unfaßbaren Tönen durch seine Seele klang. Eines aber wußte er: er war in seine Frau verliebt.

Langsam ging er der Richtung nach, welche der Wagen eingeschlagen hatte, in der Hoffnung, ihm auf der Rückfahrt zu begegnen. Aber so lange er auch wartete, der Wagen kam nicht zum Vorscheine. Es mußte der Heimweg über eine Seitenstraße genommen worden sein.

Endlich kehrte auch Renard nach Hause zurück. Die herrliche goldene Zeit der Jugend träumte er wieder nach und das unendliche Glück einer liebenden Seele, welche die ganze Welt von der Erde bis zu den Sternen hinauf in ein Reich ewiger Schönheit und Harmonie verwandelt. Aber dieses jubelnde Entzücken währte nur einen Augenblick. Der Nachhall der stürmischen Empfindungen jener ersten Tage seiner Liebe, der plötzlich in seine Seele geklungen hatte, war vertönt, und er fühlte sich wieder in der ganzen tollen Lage seines seltsamen Geschickes.

Es dauerte nicht lange, daß endlich sein Gemüt Gelegenheit finden sollte, sich von der Übermacht der Empfindungen, welche es bedrängten, zu befreien. Einige Tage nach dieser Begegnung ging er abermals den Weg, wo er seine Frau vor kurzem vorbeifahren gesehen hatte.

Es war ein prächtiger Sommertag voll jubelnder Lerchen, die in das blaue, duftige, stille Meer des Himmels hinaufwirbelten; die Wiesenblumen, all die gelben, blauen und weißen, neigten sich aus dem Grün des fetten Grases bis über den Wegrand heraus und lockten zum Pflücken. Bis ans Innerste seiner Seele drängte sich Renard die ganze Herrlichkeit dieses Sommertages heran. Und wie in der Sehnsucht seiner Jugend rief es in ihm: „So schön die Welt und kein Herz, mit dem du sie genießen kannst!“ Er blieb stehen und ließ seinen Blick über die Mannigfaltigkeit der Wiese gleiten. Einen Augenblick glaubte er, daß die Natur über ihn die Gewalt habe, allen Sturm seiner Empfindungen zur Ruhe zu bringen. Als er aber seinen Weg fortsetzte, sah er mit klopfendem Herzen Philippine ihm entgegenkommen. Sie mußten aneinander vorüber, wenn nicht eines umkehrte. Philippine hatte ihn erkannt, er zweifelte diesmal nicht; denn ihre Augen waren auf ihn gerichtet. Aber sie kehrte nicht um; ohne nur einen Schritt langsamer zu machen, ging sie gegen ihn weiter. Sollte er umkehren? Sollte er, was er gelobt hatte, gegen jeden Wunsch seiner Seele halten? Der Augenblick tauchte in ihm wieder auf, in welchem sie ihm ihr Kind, das nicht sein Kind war, entgegengeführt hatte. Mitten in der sehnsuchtsvollen Glut seiner Leidenschaft war ihm dies in den Sinn

gekommen. Fast wollte er umkehren und schritt doch immer weiter. Da standen sie sich gegenüber, blickten sich mit zitternden Seelen an, und wie Menschen, die sich nach langer Zeit wieder einmal sehen und sehen wollten, drückten sie einander stumm die Hände. Sie wußten aus diesem einzigen Blicke, den sie auf einander gerichtet hatten, aus diesem einzigen Händedrucke von dem ganzen Geheimnis ihrer Herzen, von all den Leiden ihrer Sehnsucht, welche sie nicht mehr hatten ertragen können, von ihrer Liebe und dem neuen Glücke, das viel größer, gewaltiger und herrlicher ihnen schien als jenes, das sie in den Tagen der Jugend und des leichten Friedens besessen hatten. Renard, ganz überwältigt von seinen Empfindungen, begann mit Fragen über ihr Wohlbefinden und ähnlichen Redensarten, mit denen er schließlich jeden ersten besten angesprochen hätte. Aber Philippine machte jedem falschen Verstecken der Empfindungen ein schnelles Ende. „Wir haben uns lange nicht gesehen," sagte sie zu Renard. „Wenn Du damit einverstanden bist, so wollen wir wieder einmal wie vor langer Zeit einen Spaziergang mit einander machen. Wir können den Weg fortsetzen, den Du gekommen bist und dort den schönen Waldpfad hineinbiegen." So gingen sie denn mitsammen dem Walde zu und verschwanden hinter den Bäumen. Es war ganz still im Walde. Die Drossel konnte man von den Wipfeln der Bäume herab pfeifen hören, und auch das Gezwitscher aus irgend einem Neste, welches im Gebüsche verborgen war, konnte man deutlich vernehmen. Die Sonne warf ihren Glanz in den Wald hinein und ganze Wipfel und Stämme schimmerten neben schattigen Gruppen in ihrem Lichte. Die beiden schritten eine Weile in der Fülle ihrer Empfindungen still dahin, nicht den jungen Liebenden gleichend, welche sich über den Blumen des erblühenden Lebens wie leicht dahinschwebende Frühlingsfalter gefunden hatten, sondern wie Liebende, welche nach den kurzen Tagen süßer Träumereien und schwärmerischer Hoffnungen durch die Schmerzen dieses Daseins, das nach kargen Freuden nur Enttäuschung, Trennung, Scheiden und Nimmerwiedersehen bietet, gegangen sind und welche kurz vor dem letzten Ende gegen jede Macht des Schicksales mit ihrer Sehnsucht fest zu einander halten wollen, der Welt und dem Himmel zum Trotze.

Und Renard begann ihr die ganze Geschichte seiner Leiden und seines Verlangens, sie endlich wieder einmal zu sehen, zu erzählen. Seine Stimme zitterte, wie er ihr sein tiefstes Innere enthüllte. Schweigsam schritt sie neben ihm dahin, ihre Wangen waren von einem leichten Rot überflogen, und ihre Augen blickten ruhig in den Wald vor ihr hinein. Zuweilen hielt Renard inne und warf einen Blick auf das Weib neben ihm, dem so ruhig und friedlich im Herzen zu sein schien. Wieder ein Rätsel? Liebt sie ihn oder nicht? Aber es kann ja nicht anders sein. Sie hatte doch so innig seine Hand gedrückt — sie hatte ihn ja erwartet. Daran war doch unmöglich zu zweifeln. Aber jetzt hört sie ihn so ruhig

an und blickt in das Gras, als ob sie Blumen suchte. Zuerst wurde er etwas verlegen, aber dann faßte er sich wieder und halb mit Spott, halb in Kränkung fragte er sie: „Hörtest Du mich? Suchst Du Blumen?“ Sie erwiderte: „Nein, Lieber, ich brauche nicht zu suchen. Sieh', da blühen sie ringsum so schön und prächtig, und als ich da hinsah, kam es mir in den Sinn, wie diese Blumen dieselben zu sein scheinen, welche wir damals in unserem jungen Glücke so übermütig pflückten. Aber sie sind nicht dieselben, ebensowenig als der heutige Tag derselbe ist, wie der, welchen wir einmal so glücklich, ach gar so glücklich verlebt haben.“ Renard, den diese Antwort wieder etwas zur Besinnung gebracht hatte, schämte sich der Absicht seiner Frage. „Sind auch die Blumen nicht dieselben wie damals, so sind sie doch gerade so schön und lieblich, wie jene waren,“ entgegnete er. „Und warum soll nicht auch der heutige Tag so glücklich und so schön sein wie jener, mit dem wir unser herrlichstes Glück begannen?“

(Fortsetzung folgt.)

Rundschau.

Kunstausstellungen.

Die Moderne Galerie.

Als ich vor Jahren die Dresdener Galerie kennen lernte, machte mir ihre moderne Abteilung beinahe einen größeren Eindruck als das, was sie an Schätzen alter Kunst bietet. Diese waren mir durch Beschreibungen und Reproduktionen längst vertraut, in jener aber stieß ich auf eine Überraschung nach der anderen. Da fand ich Gebhardt, Spitzweg, Leibl, Uhde, Zügel, Menzel, Skarbina, Klinger, Leistikow, Thoma, Baisch, Schönleber und Böcklin, um anderer nicht zu gedenken, jeden durch ein charakteristisches Werk vertreten, alles Meister, von denen — damals wenigstens — bei uns in Wien weder in der kaiserlichen noch in der staatlichen Sammlung etwas zu sehen war. Ich erinnere mich, daß ich, als ich nach Wien zurückgekehrt war und sofort ins Kunsthistorische Hofmuseum ging, mir die Meister des 19. Jahrhunderts anzusehen, förmlich beschämt und niedergeschlagen war. Nicht einmal von der älteren Wiener Malerei war hier ein halbwegs zuverlässiges Bild zu gewinnen, geschweige denn von der neueren. Wie schlecht waren z. B. Waldmüller und Pettenkofen vertreten, und auch von Makarts Können gaben „Julie Capulet", das „Große dekorative Blumenbouquet" und die paar Skizzen nur eine unzureichende Vorstellung. (Die Lünetten des Stiegenhauses, die mehr interessant als bezeichnend sind, können füglich nicht gezählt werden und „Der Triumph der Ariadne", statt dessen übrigens besser ein anderes Werk, etwa „Der Frühling", angekauft worden wäre, befand sich damals noch nicht im Museum.) Von zeitgenössischen Ausländern war aber schon gar nichts zu sehen.

Gleich mir erging es wohl allen, die Freude an der Kunst haben und Wien lieben: der Mangel einer systematisch angelegten Sammlung von Werken der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts ward in Wien immer deutlicher fühlbar. München hatte seine Neue Pinakothek, Berlin seine National-Galerie, London seine Tate Gallery und Paris seinen Luxembourg, — die kunstliebende Kaiserstadt an der Donau aber entbehrte einer „Modernen Galerie"! Freilich ist in den ganz außerordentlich reichen Wiener Privatkollektionen auch die moderne Malerei vorzüglich vertreten, aber eine öffentliche Sammlung fehlte. Diese beschämende Tat-

sache erkannt und energisch Abhilfe geschaffen zu haben, ist ein nicht genug zu würdigendes Verdienst der Unterrichtsverwaltung. Sie sah ein, daß hier der Staat in die Bresche treten mußte, und auf ihre Initiative schlossen sich das Land Niederösterreich und die Stadt Wien an. Stadt, Land und Staat tragen Quoten zur Dotation bei, die Beamtengehalte bestreitet der Staat, und der Raum, in dem die Sammlung endgiltig untergebracht werden soll, wird von der Kommune Wien beigestellt. Das Zusammenwirken dieser drei Faktoren hat selbstverständlich nicht unerhebliche Nachteile im Gefolge. Einerseits wird es viele Kontroversen geben, andererseits wird die notwendige Rücksichtnahme auf einander manchem Schwächling zur unverdienten Aufnahme in die Galerie verhelfen, und die drei großen Körperschaften des Parlaments, des Landtags und des Gemeinderats als oberste Richter in Kunstsachen flößen von vornherein wenig Vertrauen ein, namentlich, wenn man sich der Gemeinderatsdebatten über Klingers Beethoven erinnert. Überhaupt ist Gefahr vorhanden, daß bei der Auswahl und dem Ankauf von Kunstwerken das bureaukratische Element in ungünstiger Weise dominieren wird, zumal Grund zur Befürchtung vorliegt, daß das aus je einem Vertreter der drei Hauptkünstlerverbindungen Wiens bestehende Komitee, auch wenn es ständig gemacht und etwa eine beratende Stimme eingeräumt bekäme, jenem Übelstand kaum erfolgreich begegnen können wird. Jedenfalls muß man aufs äußerste auf die Ernennung eines Galeriedirektors gespannt sein. Daß man vor allem diese Stelle mit keinem Künstler besetzen dürfte, verstünde sich eigentlich von selbst, doch weiß man, daß bei uns in Wien noch immer die gegenteilige Übung in Kraft ist. Ein Künstler ist immer Partei und muß es schließlich auch sein. Vom Leiter einer Sammlung moderner Kunstwerke müßte man aber zunächst Objektivität verlangen, die ja noch nicht mit Farblosigkeit identisch zu sein brauchte. Er müßte Markantes von Unbedeutendem unterscheiden können und dürfte sich durch keine neue Erscheinung verwirren lassen. Zu dem sicheren Blick, der sich bekanntlich nicht erlernen läßt, müßte sich eine gediegene kunstwissenschaftliche Bildung gesellen, die wieder nur durch Studium und Erfahrung erworben werden kann, und persönliche Energie dürfte in einer Stellung, die drei vielköpfige Herren über sich hat, die noch überdies Laien sind, auch nicht fehlen. Fände sich ein Mann, der allen diesen Anforderungen entspricht, so wäre es wohl im Interesse der Sache gelegen, ihm so viel wie möglich freie Hand zu lassen.

Doch alle diese Erwägungen treten vor der erfreulichen Tatsache in den Hintergrund, daß Wien nunmehr eine Moderne Galerie hat. Bis zur Erbauung des Städtischen Museums im Unteren Belvedere untergebracht, bezeichnet sie sich ausdrücklich als einen Anfang und ist sich ihrer Unvollkommenheiten klar bewußt. Hier ist auch zu erwähnen, daß durchaus nicht alles, was sich schon im Besitze der Modernen Galerie befindet, in dem verhältnismäßig beschränkten Raume ausgestellt werden konnte, und daß die Absicht besteht, während der Dauer des Provisoriums einzelne Werke herauszunehmen und durch andere aus dem Vorrate zu ersetzen.

Die Reihe der Altwiener Meister wird in der Modernen Galerie durch Waldmüller eröffnet, von dem eine stattliche Anzahl vorzüglicher Bilder vorhanden ist. Er kann hier als Landschafter, Genremaler und Porträtist und in verschiedenen Perioden seines Schaffens kennen gelernt und studiert werden. Von Danhauser, dem einzigen Künstler des alten Wien, der in der kaiserlichen

Gemäldesammlung ausgezeichnet vertreten ist, findet sich nur ein Bild vor, das freilich eine Perle ist. Von Schwind ist noch wenig da, doch ist diese Lücke darum nicht so empfindlich, weil ja seine Melusine im Kunsthistorischen Hofmuseum und seine Fresken in der Oper leicht zugänglich sind. Führich und Rahl sind noch ungenügend vertreten, dafür sind von Amerling eines seiner berühmtesten Bilder „Die Lautenspielerin" und ein Selbstporträt zu sehen. Auch von Eybl ist ein charakteristisches Bildnis vorhanden. Von Pettenkofen sind außer vielen nicht allzu hervorragenden Zeichnungen etliche gute Bilder da, von denen jedoch keines auf der Höhe steht, die etwa die im Besitze Lobmeyrs befindliche „Zigeunerhütte im Walde" einnimmt. Von Makarts prunkvoller Kunst, die jetzt mit Unrecht allzusehr unterschätzt wird, legen „Die fünf Sinne", „Charlotte Wolter als Messalina", ein Deckengemälde und zwei interessante Entwürfe Zeugnis ab. Von Canon wird hoffentlich bald etwas Besseres erworben werden. Schindlers liebenswürdige, stimmungsvolle Eigenart kann aus dem Vorhandenen gut erkannt werden. Leopold Karl Müller ist vor allem durch das aus der Akademie bekannte große Gemälde „Ein Marktplatz vor dem Thore von Kairo" würdig vertreten.

Die folgenden Werke führen schon mitten ins gegenwärtige Kampfgetriebe der Wiener Künstlerschaft: nicht nur die Bilder der einheimischen Mitglieder des Künstlerhauses, der Sezession und des Hagenbundes, sondern auch die ausländischen Arbeiten, die auf Ausstellungen einer der drei Künstlervereinigungen gekauft wurden, scheiden sich von einander wie Flüssigkeiten, die sich, in ein einziges Gefäß gegossen, nicht mischen.

Gute Sachen sind von Robert Ruß und Hugo Charlemont vorhanden, von Tina Blau ist eine Landschaft zu sehen, die beinahe so schlecht ist wie ihre große Leinwand im Hofmuseum, Egger-Lienz' Gemälde „Das Kreuz" hat durch die Verkleinerung viel von seiner Wucht eingebüßt, Pochwalskis „Bildnis Sr. Majestät des Kaisers" gehört leider zu den schwächsten Porträten, die er geschaffen hat, Zoff und Veith sind beide gleichmäßig schlecht vertreten, auch von Darnaut wäre wohl leicht etwas Signifikanteres zu beschaffen gewesen.

Mehr und bessere Arbeiten hat die Sezession beigesteuert. Von Jettels süßlich delikater Kunst ist allerdings nach meinem Geschmack eher zu viel als zu wenig zu sehen. Bernatziks „Herbst" ist ein stimmungsvolles Genrebild, angenehm verschieden von den Arbeiten, die er, sein eigenes Wesen verkennend und vergewaltigend, in den letzten Jahren in der Sezession ausgestellt hat. Dagegen hat Moll gerade letzthin weitaus bessere Bilder gemalt als den „Naschmarkt in Wien", den die Moderne Galerie besitzt. Zdrasila, ein noch zu wenig beachteter junger Deutschböhme, der sich auch schon mit schönem Erfolg im Originalholzschnitt versucht hat, ist durch eine etwas grelle, aber doch überzeugend wirkende Landschaft vertreten. Besonders viele und fast durchwegs vortreffliche Arbeiten, die aus den verschiedensten Jahren stammen, sind von Rudolf von Alt zu sehen. Von List ist ein Bild vorhanden, gegen das, abgesehen von dem affektierten Titel, nichts einzuwenden ist. Orliks Pastell „Der Barbier von Singapore" ist eine glückliche Wahl, und auch Emanuel Hegenbarths und Krämers Werke sind ziemlich charakteristisch. Andris „Butterbäuerinnen" sind zu teppichartig flach, dagegen sind seine farbigen Zeichnungen ganz vorzüglich. Nowaks „Isonzotal" ist noch in der ärgerlichen Klecksmanier gemalt, die er,

wenn man der letzten Ausstellung der Sezession trauen darf, nunmehr glücklich überwunden hat. Jettmar kann vorderhand nur als Landschafter kennen gelernt werden. Myrbachs „Föhren“ sind in ihrer anspruchslosen frischen Natürlichkeit erfreulich. Klimt ist im Porträt und in der Landschaft durch je ein ebenso apartes wie geistreiches kleines Werk — fast möchte man sagen: hinreichend vertreten, da man beinahe fürchten muß, es werde noch eine seiner Absurditäten hinzukommen. Noch fehlen Roller, Moser, Engelhart, Bacher, Böhm, König, Schmutzer, um nur die wichtigeren zu nennen. Hörmanns „Znaim im Schnee“ gehört zu dem besten, was ich von ihm kenne, und Segantinis „Böse Mütter“ geben von seiner Kunst ein getreueres Bild als die Kartons zu dem Tryptychon, an dessen Vollendung ihn der Tod hinderte.

Die Art des Hagenbundes kommt in Arbeiten Suppantschitsch', Konopas, Uprkas, Grafs, Germelas, Ranzonis und O'Lynch von Towns gut zur Geltung; von Goltz und Ameseder aber hätten weit bessere Arbeiten erworben werden können. Auffällt, daß Lefler noch nicht vertreten ist. Die drei Gemälde des Ehepaars Mediz sind meines Erachtens wenig glücklich gewählt. An der Landschaft der Frau stört die arg verfehlte Perspektive, und „Die Eismänner“ des Mannes leiden unter übermäßig ausgeführten Einzelheiten und der mangelhaften Körperlichkeit der Figuren. Seine „Einsamkeit“ ist wenigstens aus einem Guß. Von beiden hätten charakteristischere Arbeiten erworben werden sollen.

Sind schon die Einheimischen nur lückenhaft und nicht immer am glücklichsten vertreten, so gilt dies naturgemäß noch vielmehr von den Fremden. Andreas Achenbachs aus der Akademie bekanntes „Überschwemmtes Mühlwehr“ wirkt bereits merkwürdig veraltet. Alma-Tademas „Fredegunde“ ist ein gutes Beispiel seiner virtuosen Stoffmalerei, der die große Historie nur ein Vorwand ist. Äußerst interessant sind das Porträt Marées und das Selbstbildnis Köppings. Stuck ist etwas einseitig durch die Landschaft „Abenddämmerung“ vertreten, denn von seiner Figurenmalerei gibt das Blatt „Tanz“ zu Gerlach und Schenks „Allegorien“ doch eine zu schwache Vorstellung. Von Kalckreuth ist ein treuherziges Kinderporträt vorhanden, doch möchte man noch gerne eine seiner mächtigen Landschaften sehen. Von Kuehl besitzt die Galerie ein prächtiges Interieur, den „Artushof in Danzig“. Böcklins „Meeresidylle“ ist gewiß ein charakteristisches Bild aus seiner reifsten Zeit, doch möchte man ihm noch gerne ein paar Genossen wünschen, da es doch nicht zu jenen Werken gehört, ohne die man sich den Meister nicht denken könnte. Vielleicht wird dieser fromme Wunsch noch einmal durch eine Schenkung erfüllt. Das kleine Bild Uhdes zeigt ihn zwar als feinfühligen Koloristen, doch gibt es gegenständlich nicht das, was ihn berühmt gemacht hat und was man von ihm erwartet. Gebhardt ist gut, wenn auch nicht glänzend vertreten. Den Gegenpol zu der köstlichen Waldmüller-Serie bilden zwei malerische Hauptwerke Klingers: das „Urteil des Paris“, das dem Staate unter der Bedingung geschenkt wurde, daß ein zweites gleichwertiges Werk des Künstlers erworben würde, und „Christus im Olymp“, dessen Ankauf durch die Munifizenz eines Ungenannten ermöglicht wurde. „Christus im Olymp“, den ich zuerst im Münchener Glaspalast, dann bei uns in Wien in der Sezession sah, wirkt hier im Hauptsaal des Unteren Belvedere sicherlich am ungünstigsten. Seine trüben, harten Farben werden durch den Gegensatz der weißen und rotgelben Marmorverkleidung der Wände

und des bunten Deckengemäldes noch unangenehmer. Hoffentlich wird man sich bei einer definitiven Aufstellung alle Mühe geben, das Bild ähnlich zu plazieren wie seinerzeit in der Sezession, wo es weitaus den besten Eindruck machte. Aber abgesehen von der Aufstellung erweckt das Werk, aufrichtig gesprochen, nur sehr geteilte Empfindungen. Man ist zunächst geneigt, die Eigenart und den Geist des Künstlers anzuerkennen, dann gefallen einem die Skulpturen an den unteren Ecken, und man findet auch die Predella gut gemalt und gut zu dem Marmor des Sockels gestimmt, aber eine reine Freude an dem Kunstwerk lassen die vielen argen Geschmacklosigkeiten in Zeichnung und Farbe nicht aufkommen. Man sagt sich: das Werk eines bedeutenden Künstlers, aber in der Hauptsache mißglückt. Einheitlicher wirkt das Parisurteil, das im Original bisher so gut wie unbekannt war. Es hat auch angenehmere malerische Eigenschaften. Vorzüglich ist die Gruppe des Hermes und Paris, desgleichen die Landschaft, deren verkürzte Eilandsgruppe nebenbei bemerkt auf dem schönen Bild der Frau Mediz „Meer und Inseln" wiederkehrt. Klingers starke Künstlerpersönlichkeit kommt in der höchst eigenartigen Auffassung des bis zum Überdruß oft behandelten Themas zum Ausdruck, artet aber in die schrullenhafte Komposition des linken Flügels und die beinahe „gschnasige" Behandlung der bemalten Gipsreliefs des Rahmens aus. — Gut gewählt ist G a l l é n s „Frühling". Dagegen ist M o n e t s „Koch" zwar ein ausgezeichnetes Porträt, für den Künstler aber doch zu wenig signifikant. Kein Hauptwerk, aber ein gutes Bild ist Z u l o a g a s „Volksdichter Don Manuel von Segovia". Durch mehr oder weniger charakteristische Zeichnungen sind Z ü g e l, L u d w i g v o n H o f m a n n, D u p o n t, J e a n n i o t, G a n d a r a und S w a n vertreten. Von F e u e r b a c h sind schöne Kreidezeichnungen zu sehen, welche freilich den Wunsch erwecken, daß die alte Schuld, die Wien dem Andenken dieses edlen Künstlers abzustatten hat, durch Erwerbung eines Hauptwerks von ihm wenigstens teilweise gut gemacht werde.

In letzter Zeit wurden viele Zeichnungen, die in dem — übrigens vortrefflich gearbeiteten — Katalog noch nicht verzeichnet sind, ausgestellt, darunter viele Blätter aus der Viennensia-Sammlung des Herrn Boschan. Angesichts der Zeichnungen (Schenkungen kommen hier selbstverständlich nicht in Betracht) muß man sich fragen, ob es überhaupt Aufgabe der Modernen Galerie sein kann, Zeichnungen zu sammeln. Ich glaube: nein, da bekanntlich die Albertina, wenn auch mit geringen Mitteln, so doch äußerst planvoll Zeichnungen sammelt. Dasselbe gilt in noch höherem Maße von graphischen Arbeiten, von denen freilich bisher nur drei japanische Farbenholzschnitte (zwei Blätter von Toyokuni und eines von Utamaro) in der Modernen Galerie zu sehen sind. Graphische Arbeiten werden nicht nur von der Albertina, sondern vor allem vom Kupferstichkabinett der Hofbibliothek so zielbewußt gesammelt, daß man z. B. ruhig behaupten kann, es gebe heutzutage kaum eine irgendwie beachtenswertere Erscheinung auf dem Gebiet der graphischen Künste, von der in der letztgenannten Sammlung nicht ein bezeichnendes Blatt zu finden wäre. Die Dotation der Modernen Galerie ist zu gering, als daß sie nicht genau zusammengehalten werden müßte. Zeichnungen und Stiche sind bereits in zwei allgemein zugänglichen Sammlungen Wiens vorhanden (einiges wenige, das nunmehr ohnehin der Modernen Galerie zufällt, ward wohl von der Akademie der bildenden Künste und dem Städtischen Museum erworben), moderne Gemälde aber wurden bis jetzt — systematisch wenigstens —

noch von keiner öffentlichen Sammlung angekauft. Eine ähnliche Rücksichtnahme, welche den mehrfachen Ankauf eines besonders kostspieligen Werkes und somit die überflüssige Schwächung der beiderseitigen Dotationen vermeiden will, besteht schon längst zwischen den Hof- und Staatsbibliotheken. Es genügt ja, wenn die betreffende Publikation überhaupt in Wien allgemein zugänglich ist. Ob sie in der Hof- oder in der Universitätsbibliothek aufbewahrt wird, macht schließlich wenig aus. Es wäre auch gut, wenn das Oberstkämmereramt seinerseits die Moderne Galerie in der Weise berücksichtigte, daß es am Kunsthistorischen Hofmuseum den bisher recht planlosen, nicht einmal den Österreichern gerecht werdenden Ankauf moderner Werke gänzlich einstellte und die geringe Dotation ausschließlich auf die Ergänzung und Vermehrung des Bestandes an alten Bildern verwendete.

Wenig ist in der Modernen Galerie noch von plastischen Arbeiten zu sehen: ein Mozartkopf Tilgners, eine Porträtbüste Laszkas, Hahns „Judith" und Rodins Rochefort in Gips. Schon daraus, daß nur die beiden ersteren Werke angekauft wurden, während die beiden letzteren Geschenke sind, geht hervor, daß man bisher der Skulptur noch nicht die gleiche Aufmerksamkeit schenkte wie der Malerei.

Schenkungen bilden übrigens bereits einen großen Teil des Bestandes der Sammlung und es ist nur zu wünschen, daß sich den schon erfolgten recht viele neue anschließen mögen. Agathon.

Im Nordböhmischen Gewerbemuseum von Reichenberg wurde soeben eine überaus reichhaltige Miniatur-Porträt-Ausstellung eröffnet, welche nebst den in den Reichenberger Familien erhaltenen Miniatur-Bildnissen vor allem hervorragende kleine Kunstwerke aus dem Besitze des österreichischen Museums in Wien, des Museums Francisko Karolinum in Linz, sowie des städtischen Museums in Budweis, vor allem aber aus dem Privatbesitz von Exzellenz Graf Clam-Gallas (Wien), Frau von Dallwitz (Berlin), Frau von Foresti (Wien), Erlaucht Graf Harrach (Wien), Herrn von Lanna (Prag), Herrn von Metaxa (Wien), den Grafen Radetzky (aus dem Radetzky-Zimmer des Schlosses Neu-Falkenburg), Durchlaucht Fürst Rohan (Sichrow), Exzellenz Franz Graf Thun (Tetschen), wie Frau A. Weißberger (Prag), enthält. — Das Miniatur-Porträt der verschiedensten Zeiten ist im weiteren Sinne aufgefaßt, so daß schöne Arbeiten in Buchsbaum, Elfenbein, Perlmutter, Schildplatt, Koralle, Bernstein, sowie in Ceroplastik oder Lackmalerei, schließlich auch in der Keramik, auf Gläsern, auf Metallgegenständen und auf Bucheinbänden nach Material und Zeiten geordnet anzutreffen sind. Das Hauptkontingent der über 700 Nummern zählenden Ausstellung bilden jedoch die gemalten Miniatur-Porträts, sowohl charakteristische Ölbildchen auf Metall (17. Jahrhundert), als auch besonders kunstvolle Emailmalereien des 18. Jahrhunderts, darunter mehrere solche aus der französischen Königsfamilie. Die Miniaturmalereien auf Elfenbein oder Pergament nehmen den breitesten Raum ein. Besonders schön repräsentieren sich die österreichischen Miniaturen der Empire-Zeit, darunter zahlreiche Stücke mit den Bildern von Mitgliedern der kaiserlichen Familie von Füger, Agricola u. s. w. Ganz reizvoll wirkt auch die Biedermeierzeit, namentlich die schöne Serie der Daffinger-Köpfe. Auch die vielen Silhouetten in Hinterglasmalerei im Charakter der bekannten Mildnergläser oder der Silhouetten-Gläser von Warmbrunn sind

sehr charakteristisch. Den Schluß bildet die Vorläuferin unserer Photographie, nämlich die Daguerreotypie, von der jedoch nur wenige Stücke aufgenommen wurden. In der Ausstellung überblickt man einen Zeitraum von vier Jahrhunderten und die verschiedensten Gegenden Mitteleuropas. Die erstmalige Vorführung sämtlicher Techniken der Miniatur-Porträt-Kunst wird hoffentlich dazu beitragen, einen heute vernachlässigten Kunstzweig wieder zu beleben. Einige der wenigen Vertreter der Miniatur-Malerei unserer Tage haben sich ebenfalls eingefunden. — Die nächsten „Mitteilungen des Nordböhmischen Gewerbemuseums" werden einen illustrierten Aufsatz über diese Ausstellung von Dr. Gustav E. Pazaurek veröffentlichen.

Besprechungen und Notizen.

„Der Mond und der Mai oder Don Juan." Lose Blätter und Wandelbilder aus dem Leben. Eine Dichtung von J. van E. Herausgegeben von Peter Valentin. E. Piersons Verlag, Dresden. Preis M. 5.—.

Eine neue Bearbeitung des unerschöpflichen Themas „Don Juan" und zugleich eine Art Erziehungsroman! Mag diese letztere Bezeichnung auch vielleicht gewagt erscheinen, sie ist doch nicht ungerechtfertigt; denn wir verfolgen den Lebenslauf des Helden von seiner Kindheit an, bis er zuletzt, nach vielen Erlebnissen und Erfahrungen, in den Hafen der Ehe eingelaufen ist. Hieraus sieht der Leser dieser Zeilen, daß es sich nicht um eine episch lyrische Behandlung des Stoffs in der Art Byrons oder Lenaus handelt, sondern um einen richtigen Roman, dessen Prosa allerdings im leichten Trochäenfalle den poetischen Stimmungsursprung verrät und durch das Melos lyrischer Intermezzi schwunghaft unterbrochen und belebt wird. Don Juan hat das lange gesuchte Weib gefunden: „Mehr denn jemals lieb' ich heute, und ich lieb' nur dich allein!" Dieser harmonische Ausklang gibt dem ganzen Buche, das eine Probe starken dichterischen Könnens ist und einen Schatz an feinen Lebensbeobachtungen enthält, seinen tieferen ethischen Wert. Auch der Humor kommt darin nicht zu kurz. Das Werk ist ein document humain, dessen Kenntnisnahme und Würdigung den Freunden einer echt männlichen Dichtungsweise hiermit angelegentlichst empfohlen sei.

„Abrüstung!" Vorschlag Kaiser Nikolaus II. von Rußland an die Regierungen vom 24. August 1898. Von L. F. v. G. E. Pierson's Verlag, Dresden. Preis 75 Pfg.

Unter dem Eindrucke der Weltfriedensbotschaft des Zaren Nikolaus II. im Jahre 1898 hat der Verfasser vor der Eröffnung der Haager Konferenz diese Abhandlung geschrieben, deren Gegenstand die Aufgaben des Kongresses waren, die aber stets aktuell bleiben wird, so lange die edlen Absichten des gekrönten Philanthropen noch immer so weit von jeglicher Erfüllung sind wie heutzutage. Die hochinteressante Schrift befaßt sich hauptsächlich mit der Abrüstungsfrage, und mit Recht sieht L. v. G. in der Rückkehr vom Volksheere zum Berufsheere die einfachste und nächstliegendste Lösung dieser brennenden Frage. Das Erstrebenswerteste für die Friedensfreunde sei demnach die Aufhebung der Massenheere und die Beschränkung auf Berufsheere, die einer Modifizierung der allgemeinen Wehrpflicht entsprechen würde und denen sich eine lebensfrische Ausgestaltung der

internationalen Schiedsgerichte als zweites wünschenswertes Ziel anreihen müßte. Die glänzend geschriebene Broschüre dürfte lebhaftes Aufsehen hervorrufen.

Spruchdichtungen aus dem Nachlasse von Justus Frey. Wien und Leipzig 1903. Wilhelm Braumüller.

Vor kurzem[1]) hat in diesen Blättern Dr. Bernhard Münz dem vor nunmehr fünfundzwanzig Jahren verstorbenen Dichter warme und anerkennende Worte gewidmet. Des Dichters Sohn hat in rühmenswerter Pietät das poetische Erbe des Vaters verwaltet und dessen Namen der Vergessenheit entrissen. Den im Jahre 1899 (im Prag b. J. G. Calve) als 10. Band der „Bibliothek deutscher Schriftsteller aus Böhmen" veröffentlichten „Gesammelten Dichtungen" ließ er nun die „Spruchdichtungen" folgen. Justus Frey selbst hatte diese „Gnomen" genannt und als „Kommentar zum Texte seines Lebens" bezeichnet. Sie bieten einen reichen Schatz tiefer Empfindung und ernster Erfahrung, einen großen Vorrat an — wenn ich so sagen darf — komprimierter Lebensweisheit. Vor allem aber besticht die furchtlose freie Wahrheit, die uns bald ernst, bald heiter aus den „Gnomen" entgegensieht; freilich:

Dem Poeten erlaubt man vieles,
Was man in Prosa nicht sagen darf.

Im Grunde genommen haben es Xeniendichter nicht gar schwer. Es gibt ja so vieles auf der Welt, was nicht in Ordnung ist, was die Kritik, was wuchtigen Tadel und schneidenden Spott von selbst herausfordert, was nur mit offenen Augen betrachtet sein will und die beredte Illustration darstellt, aus der sich der Text von selbst ergibt. Wert und Bedeutung liegt da in der Form des Gedichts es ist der Ton, der auch das Xenion zur Musik macht. Den rechten Ton findet Justus Frey zumeist, und zwar stets dann, wenn es sich um den Angriff handelt; seine zahmen Sprüche entbehren dagegen manchmal des Schwunges. Im frischen fröhlichen Krieg gegen die Sünden der Gesellschaft, gegen Lüge, Aberglauben und Gemeinheit stellt er einen wackeren Streiter dar.

Freys Sprüche, obwohl vor langen Jahren erdacht, haben in ihrer überwiegenden Mehrheit noch heute volle Giltigkeit und hohen Wert. Zu bedauern ist nur, daß so mancher moderne Leser, der diese Sprüche für sich gut anwenden könnte, wenn er sich schon in einer schwachen Stunde entschließt, etwas Lyrik zu sich zu nehmen, Lieder von der Gattung der orphischen oder Poesien mit „hölzerner" Klangfarbe vorzieht.

Dr. Karl Huffnagl.

Dr. W. Schram, Bilder aus der mährischen Vergangenheit. Brünn, Friedr. Irrgang, 1903.

Das vorliegende Buch ist als „Festgabe zur hundertsten Wiederkehr des Geburtstages" des um die Geschichtskunde Mährens so hochverdienten Forschers Christian Ritter d'Elvert (geb. zu Brünn am 11. April 1803, gest. ebendaselbst am 28. Jänner 1896) erschienen. Dr. Schram, der durch seinen Sammelfleiß bestbekannte Landesbibliothekar der mährischen Hauptstadt bringt dem gefeierten Gelehrten damit auch einen Zoll seines persönlichen Dankes, da er „das Glück

[1]) Österr.-Ung. Revue, 29. Band, S. 309 ff.

hatte, dem unermüdlichen Forscher in den letzten 12 Jahren seines Lebens als Beamter des Franzensmuseums und als Sekretär des histor.-statistischen Vereins zur Seite zu stehen.“ Es ist ein sinniger Gedanke, daß der Schüler dem Altmeister, welchem Brünn hoch oben auf dem burggekrönten Spielberge, seinem weithin sichtbaren Wahrzeichen, ein Denkmal gesetzt hat, zur Erinnerung eine Anthologie aus mährischen Geschichtsquellen älterer und neuerer Zeit in der Form von lose aneinandergereihten Skizzen (24 an der Zahl) gewidmet hat. Selbe sind dem „Brünner Wochenblatt“ (1825 und 1826), Wolny's Taschenbuche (1826 und 1829), dem Iglauer Sonntagsblatt (1849), dem Hormayr'schen Archiv (1822), dem selten gewordenen Buche Peters Ritt. v. Chumecky, „die altständische Verfassung des Markgraftums Mähren“ (1861) und früheren Jahrgängen gegenwärtig existierender Zeitungen und periodischer Zeitschriften entnommen. Aus der Fülle hochinteressanter Aufsätze seien hervorgehoben: „Kriegsereignisse in Mähren durch die Jahre 1621 bis 1628, eine Episode des dreißigjährigen Krieges“, „Das Burggespenst von Pernstein“, „Gelehrte Mitglieder der Benediktinerabtei Raigern in Mähren“, „Mähren unter Kaiser Karl VI.“ „Der Brünner Stadtphysikus Joh. Ferd. Hertodt von Todtenfeld“ u. s. w. — Es sind bunte Bilder, die da an dem geistigen Auge vorüberziehen, Charakteristiken von Personen und Verhältnissen verschiedener Zeitläufe, die nach Art der Teile eines zusammengehörigen Mosaiks nebeneinandergestellt sind. Das anziehende Buch ist mit dem Brustbilde d'Elvert's nach einem von diesem dem Verfasser mit handschriftlicher Widmung — dieselbe ist unter dem Porträt faksimiliert — 1890 verehrten Originale geschmückt. K. F.

Susi Wallners Erzählungen. Österreichische Verlagsanstalt. Linz, Wien, Leipzig. 1903.

Ich habe vor Jahren, als das Schlagwort „Heimatkunst“ noch unbekannt war, in diesen Blättern einmal gesagt: „Je mehr wir durch die alles ausgleichende Allerweltskultur von unseren nationalen und selbst provinzialen Eigenheiten verlieren, desto mehr müssen auch die poetischen Werke der einzelnen Völker einander ähnlich werden und von der ursprünglichen Kraft, welche in dem Boden der Heimat wurzelt, sich entfernen. Das ist ja in Bezug auf die allgemeine menschliche Kultur, deren Ideal nur darin bestehen kann, die ganze Menschheit des Erdballes durch gemeinsame Sitte, gemeinsame Anschauungen über Rechte und Pflichten unseres Daseins zu verbrüdern, gewiß ein Fortschritt; aber in Bezug auf die individuellen Kräfte, die in jeder Nation und innerhalb derselben in jeder Landschaft schlummern, kann man sich bei Betrachtung dieses Werdens doch nicht einer wehmütigen Empfindung erwehren. Die Mehrzahl der modernen Dichter, wenn sie auch oft die Erde nicht verläugnen können, auf welcher sie stehen, und den Himmel nicht, der sich über ihnen wölbt, sind heimatlos. Mundart und Ortsnamen allein geben noch keine Heimat . . . Wenigen ist es vergönnt, ein Etwas innerlich zu besitzen, was nur die Heimat geben kann, und dennoch weit in die Welt hinauszuwirken. Und wir könnten uns kein Dichterglück herrlicher vorstellen als mit seinen Werken tief in der Heimat zu wurzeln und doch durch die Größe der Gedanken und die Kraft der Empfindung über ihren blauen Himmel hinauszuwachsen, wie etwa Gilm ein Tiroler zu bleiben und noch ein Dichter zu sein, dem die ganze Welt mit Entzücken lauscht, und so im Sinnbilde an sich selbst jeden Übergang von

der alten patriarchalischen Dichtung, welche in der Heimat allein gegründet ist, zur Weltpoesie zu zeigen."

Diese Worte enthalten wohl den Sinn des ganzen Programms modernster echter Heimatkunst. Wenn man sich hie und da gegen die Heimatkunst gewendet hat, so hat man eben die Forderung ihrer Vorkämpfer mißverstanden. Es handelte sich durchaus nicht darum, eine Art bosnische oder slovakische Hausindustrie in litteris zu gründen. Die Heimatkünstler hatten das richtige Empfinden, daß die bloß akademische Kunst keine Wurzeln habe, die in das Erdreich eingreifen, daß dem echten, fruchtbaren Dichter, welcher der Schönheit und der Wahrheit unseres so reichen, geheimnisvollen und traumumsponnenen Lebens dienen will, die herrlichste Kraft der Inspiration nur darum zu eigen wird, weil er selber ein in der Scholle seiner Heimat wurzelndes Wesen ist. Die Forderung der Heimatkunst ist die Kriegserklärung gegen den blaßen, blutarm gewordenen Klassizismus. Sie ist eine natürliche, notwendige Erscheinung in diesem Kampfe auf allen Linien.

In Tirol war diese Heimatkunst, wenn man so sagen darf, seit langer Zeit latent vorhanden. Aber in den österreichischen Provinzen hat nirgends ihr Ruf ein so jugendfrisches, kräftiges, hoffnungsreiches literarisches Leben hervorgezaubert, als in Ober-Österreich, dessen Menschenschlag so reich ist an lebhaften, temperamentsvollen, sinnierenden Talenten. Im Vordergrunde dieser ober-österreichischen literarischen Bewegung steht heute Susi Wallner, ein so erfreuliches, zielbewußtes, kräftiges Talent unter der ungeheuren Masse schriftstellender Frauen, daß sie in kurzer Zeit über die Bedeutung einer bloßen Provinzliteratin hinausgewachsen ist.

Gleich ihr erstes Werk „Die alte Stiege" ließ erkennen, daß in der künstlerischen Seele dieser Schriftstellerin ein starkes, ursprüngliches Talent zum Lichte rang. Die „Hallstädter Märchen" zeigten dann die reichen Töne einer ungemein feinbeschwingten, leichterzitternden Empfindungswelt. Der nun jüngst erschienene Band „Erzählungen" bedeutet ein weiteres Aufsteigen in ihrer Kunst der Schilderung geheimster Seelenerlebnisse, vor allem des Weibes. Ihre Muse ist die alles durchwärmende Sonne des Mitleids und Erbarmens mit den stillen, leise verblutenden Leiden sehnsuchtsvoller Seelen. Eine wohltuende innere Freiheit inmitten einer Welt voll Unsinn, Vorurteil und Mystizismus umleuchtet alle ihre Schöpfungen. Ein Hauch erhabener Sittlichkeit, die aus dem Innern des guten Menschen ihre Gesetze holt, weht aus allen ihren Erzählungen uns entgegen. Da ist kein falscher, gemachter und geheuchelter Kampf, der große Worte sucht, da ist eine festruhende sittliche Weltanschauung, die nie irre gehen kann, da sie ganz allein aus sich die Kraft holt und nicht auf Propheten schwört. Alles ist Gegenwartskunst. Kein Versuch, eine vergangene Welt galvanisch aufzucken zu lassen.

Der Stil dieser Erzählungen erinnert mitunter an die reiche, überquellende Schilderungskunst Dickens, öfter auch an die Schlichtheit und Zartheit Stifters. „Was mir der Sturmwind bescherte" und „Der alte Rock" wären Beispiele hiefür. Die ganze Natur wird der Dichterin lebendig und redet zu ihr in der menschlichen Sprache, bald ernst und traurig, bald aber auch lustig und schalkhaft, wie in der ergötzlichen „Starl"-Geschichte „Zu vermieten". Eine Perle feinster Seelenschilderung ist die Erzählung „Schlosser-Rosel". Am liebsten holt sie ihre Stoffe aus dem Leben der armen, gedrückten, schmerzlich liebenden, verlierenden und um ihr Glück betrogenen Frauen. Da wird ihre Erzählung zur Klage und Anklage, da wird

die Dichterin zur Kämpferin für eine neue, moderne sittliche Weltanschauung, die mit der guten, alten, etwas sumpfig gewordenen Tradition für immer gebrochen hat.

Die Technik der modernen novellistischen Skizze hat Susi Wallner sich vollkommen zu eigen gemacht. Nichtsdestoweniger wäre es doch sehr zu wünschen, daß sie ihre Kräfte nicht klein ausgebe, sondern auf die Darstellung einer umfassenderen Welt vereinige.

Camillo V. Susan.

Der neue Tramway-Tarif. Eine Darstellung der neuen Zonen- und Sektoren-Einteilung, sowie der neuen Fahrpreise nach dem Gemeinderatsbeschlusse vom 12. Mai 1903. Herausgegeben im Auftrage der Direktion der Städtischen Straßenbahnen. Druck und Verlag von G. Freytag & Berndt, Wien. 1903. Preis 20 Heller.

Die rührige kartographische Anstalt hat es von jeher vorzüglich verstanden, aktuellen Bedürfnissen und Interessen der Öffentlichkeit Rechnung zu tragen. Die neue Karte des Wiener Straßenbahnnetzes, ein für viele unentbehrlicher Behelf, zeigt sehr hübsche Ausführung, reinlichen Farbendruck (ein Vorzug, der solchen ephemeren Karten leider oft nicht nachgerühmt werden kann), übersichtliche und klare Darstellung, sowie ein recht praktisches Format. Ein kurzer Text gibt die nötigen Erklärungen.

Eingesendete Bücher.

L. Fontane & Co. Verlag, Berlin.

Rudolf Lindau. Ein unglückliches Volk. Roman. 2 Bd. 1903.
Georg Wasner. Die Stelle im Wege. Roman. 1903.
Heinz Tovote. Der letzte Schritt. Roman. 1903.
Richard Nordmann. Blaue Bogen. Drama. 1902.

Insel-Verlag, Leipzig.

Korelenko. Der Wald rauscht. 1903.
Garschin. Attalea Princeps und andere Novellen. Deutsche Übertr. d. Feosang. 1903.
J. Turgenjeff. Gedichte in Prosa. Deutsche Übertr. von Comichan. 1903.
Walter Pater. Imaginäre Portraits. Deutsche Übertr. von F. Hübel. 1903.
E. T. A. Hoffmann. Das Kreiderbuch, herausgegeben von H. v. Müller. 1903.

Hermann Seemann Nachf., Leipzig.

Theodor Herzl. Altneuland. Roman. 1902.
Ludwig Hirschfeld. Der junge Fellner. Ein junger Mann aus gutem Hause. 1902.
Michael Feuerstein. Jünglinge. 1902.
Ernst Kerner. 12 Geschichten von Studiosus Kurt. 1903.
M. Hermann. Passah, Erlebnisse einer jungen Seele. 1902.
W. Fred. Leise Dinge. 1902.
Die Redaktion behält sich die Besprechung der eingesendeten Werke vor.

Österreichische und ungarische Bibliographie.

Verzeichnis

der in den Programmen der österreichischen Gymnasien, Realgymnasien und Realschulen über das Schuljahr 1901/2 veröffentlichten Abhandlungen.

(Fortsetzung.)

Mähren.

Kremsier. a) Staats-Gymnasium (mit deutscher Unterrichtssprache). Jackſche, Dr. Franz: Die Entstehung, Bestimmung und Ausbreitung des ritterlichen Ordens der Kreuzherren mit dem roten Sterne. 23 S.

b) Staats-Gymnasium (mit böhmischer Unterrichtssprache). 1. Neuhöfer Rud.: Básně Catalepton přičítané P. Vergiliovo Maronovi. (Ueber die P. Vergilius Maro zugeschriebenen Gedichte Catalepton). 14 S. 2. Sloupský Jos.: Katalog knihovny učitelské. Část. 3. (Katalog der Lehrerbibliothek. III. Teil.) 8 S.

Lundenburg. Kommunal-Gymnasium. Preuß Ludwig: Geschichte Lundenburgs bis zum XIV. Jahrhundert. 37 S.

Walachisch-Meseritsch. Staats-Gymnasium. 1. Dědina, Dr. Wenzel: Geologický nástin okolí valašsko-meziřičského. (Die geologischen Verhältnisse der Umgebung von Walachisch-Meseritsch.) 9 S. 2. Šarboch Wenzel: Regelace ledu. (Die Regelation des Eises.) 5 S.

Mistek. Privat-Gymnasium. 1. Linhart Fr.: Štramberk a okolí. (Stramberg und Umgebung.) 34 S. 2. Kůrka Wenzel: Vratislav Mach. Pohrobní vzpomínka. (Vratislav Mach. Nachruf.) 4 S.

Nikolsburg. Staats-Gymnasium. 1. Zimmert, Dr. K.: Tageno und der Brief Dietpolds, Bischofs von Passau. 14. S. 2. Schwertassek K. O: Schulrat Joh. Kraßnig. Ein Gedenkblatt der Anstalt. 3 S.

Olmütz. a) Staats-Gymnasium (mit deutscher Unterrichtssprache). 1. Tschochner Albert: Das deutsche Gymnasium in Olmütz. 14 S. 2. Wein-berger Ignaz: Josef Pfeiler. Nachruf. 8 S.

b) Staats-Gymnasium (mit bömischer Unterrichtssprache). Bartocha Josef: Jak Shakespeare dle Plutarcha zpracoval svého Koriolana? (Inwieferne hat Shakespeare seinen Koriolanus nach Plutarch bearbeitet?) 15 S.

Mährisch-Ostrau. a) Kommunal-Gymnasium (mit deutscher Unterrichtssprache). Prisching, Dr. Rudolf: Ferdinand Raimunds Anfänge. 33 S.

b) Privat-Realgymnasium (mit böhmischer Unterrichtssprache). Steinmann H.: České povstání (1618—1620) v písních a satyrách své doby. (Der böhmische Aufstand 1618—1620 in Liedern und Satiren der damaligen Zeit.) 37 S.

Prerau. Staats-Gymnasium. Kreutz Rud.: Sv. Severin, apoštol Norika a rakouské země podunajské za Theodoricha ostrogotského. (Der heilige Severin, Apostel von Norikum, und die österreichischen Donauländer zur Zeit Theodorichs des Ostgoten.) 18 S.

Mährisch-Schönberg. Landes-Unter- und Kommunal-Obergymnasium. Rotter, Dr. Leopold: Das Sehnenviereck in rationalen Zahlen. 43 S.

Trebitsch. Staats-Gymnasium. 1. Rón Karl: Theorie duhy. Dle Airy-ho. Dokončení. (Die Theorie des Regenbogens. Nach Airy. Schluß.) 14 S. 2. Některá data z kroniky ústavu od r. 1897—1901. Podává ředitel. (Einige Daten aus der Chronik der Anstalt vom Jahre 1897—1901.) 12 S.

Mährisch-Trübau. Staats-Gymnasium. 1. Gallina Joh.: Die wichtigsten Antiken von Venedig und Florenz. Eine Anleitung zum Besuche der betreffenden Kunstsammlungen. 17 S. 2. Lebwohl, Dr. Otto: Katalog der Lehrerbibliothek. II. Teil. 19 S.

Mährisch-Weißkirchen. Staats-Gymnasium. Schuy A.: Römisches Kriegswesen nach dem Bellum Judaicum des Josephus Flavius mit gelegentlichen vergleichenden Hinweisen auf unsere modernen Heeresverhältnisse. 40 S.

Wischau. Staats-Gymnasium. Vaněk Fr.: Jak působily plody literatury řecké na vývin římské literatury. (Ueber den Einfluß der griechischen Literatur auf die römische.) 20 S.

Znaim. Staats-Gymnasium. Wisnar Jul.: Kurzgefaßte Geschichte des Znaimer Gymnasiums. 43 S.

Schlesien.

Troppau. a) Staats-Gymnasium (mit deutscher Unterrichtssprache). 1. Vaněk Fr.: Katalog der Lehrerbibliothek. III. Teil. 8 S. 2. Knaflitsch, Dr. K.: Geschichte des Troppauer Gymnasiums. I. Teil. 12 S.

b) Staats-Gymnasium (mit böhmischer Unterrichtssprache). 1. Hauer Wenzel: Příspěvky k dialektu na Opavsku. (Beiträge zum Troppauer Dialekte. 14 S. 2. Überhuber Franz: Katalog učitelské a Pechánkovy knihovny. Čast III. (Katalog der Lehrerbibliothek III. Teil.) 35 S.

Bielitz. Staats-Gymnasium. 1. Brand, Dr. Ed.: Ueber den Bildungswert des Griechischen. Gesprochen am 8. März im Festsaale des Bielitzer Staats-Gymnasiums. 6 S. 2. Stettner Eduard: Ueber Prüfen, Klassifizieren und Semestral-Zeugnisse. 27 S.

Friedek. Kommunal-Gymnasium. Pöcksteiner Hans: Reichskanzler Erzbischof Bruno von Köln und sein Einfluß auf die Kultur seiner Zeit. 28 S.

Teschen Staats-Gymnasium (mit deutscher Unterrichtssprache). 1. Zechner Bernhard: Katalog der Lehrerbibliothek. IV. Teil. 12 S. 2. Orszulik Karl: Beispiele zur griechischen Syntax aus Xenophon, Demosthenes und Platon. 20 S.

Weidenau. Staats-Gymnasium. 1. Neugebauer Jul.: Katalog der Lehrerbibliothek. IV. (Schluß.) 10 S. 2. Procházka Karl: Die meteorologischen Verhältnisse von Weidenau und Umgebung im Jahre 1901. 4 S. 3. Dokumente zur Geschichte der Anstalt nebst Erläuterungen. I. Vom Direktor. 16 S.

Galizien.

Lemberg. a) Akademisches Staats-Gymnasium (mit ruthenischer Unterrichtssprache). Rudnicki, Dr. Stefan: Про звязь періодичної дїяльности сонця з температурою земскої атмосфери. (Zusammenhang zwischen der periodischen Tätigkeit der Sonne und Temparatur der Erdatmosphäre.) 37 S.

b) Zweites Staats-Gymnasium (mit deutscher Unterrichtssprache). Ogórek, Dr. Josef: Quae ratio intercedat inter Ciceronis Paradoxa Stoicorum et Horatii stoicismum, qui Satiris Epistolisque eius continentur. Pars posterior. 33 S.

c) Franz Joseph-Staats-Gymnasium (mit polnischer Unterrichtssprache). Danysz, Dr. Anton: Elżbiety, królowej polskiej, małżonki Kazimierza Jagiellończyka traktat pedagdgiczny o wychowaniu królewicza. (Pädagogischer Traktat der Königin von Polen, Elisabeth, Gemahlin Kasimir des Jagellonen, über die Erziehung des Königssohnes.) 74 S.

d) Viertes Staats-Gymnasium (mit polnischer Unterrichtssprache). Siwak Michael: Kto jest autorem broszury politycznej p. t. Deliberacya o spółku i związku Korony polskiej z pany chrześciańskimi przeciwko Turkowi? (Wer ist der Verfasser der politischen Broschüre unter d. T. Erwägung über ein Bündnis der Krone Polen mit den christlichen Herren gegen den Türken.) 1 S.

e) Fünftes Staats-Gymnasium (mit polnischer Unterrichtssprache). Klemensiewitcz, Dr. Stanislaus: Galicyjskie gatunki rodziny Zygaenidae. (Die Galizischen Gattungen der Familie Zygaenidae.) 40 S.

Krakau. a) Staats-Gymnasium bei St. Anna. Kranz Ignaz: Teorye i podlądy pedagogiczne Kanta w związku z zasadniczemi pojęciami jego systemu filozoficznego. (Pädagogische Theorien und Anschauungen Kants im Zusammenhang mit den Grundbegriffen seines philosophischen Systems.) 36 S.

b) Staats-Gymnasium bei St. Hyacinth. Butrymowicz B.: Wybrane ody ks. Stanisława Konarskiego. (Ausgewählte Oden des P. Stanislaus Konarski.) 19 S.

c) Drittes Staats-Gymnasium. Gustawicz Bronislaus: Przyczynek do historyi globusu ziemskiego i niebieskiego od najdawniejszych czasów po koniec wieku XV. (Ein Beitrag zur Geschichte des Erd- und Himmels-Globus von den ältesten Zeiten bis ans Ende des XV. Jahrhunderts.) 49 S.

d) Viertes Staats-Gymnasium. Wilkosz Johann: Przegląd pism pośmiertnych J. Słowackiego do roku 1842. (Uebersicht der nachgelassenen Schriften J. Slwacki's bis zum Jahre 1842.) 42 S.

Bąkowice-Chyrów. Privat-Gymnasium der Gesellschaft Jesu (mit Oeffentlichkeitsrecht). P. Hortyński Felix S. J.: Jonizacya gazów i rozkład atomu. (Die Jonisation der Gase und Zersetzung des Atoms.) 35 S.

Bochnia. Staats Gymnasium. Sas, Dr. Martin: Komentarz do I. pieśni Iliady. Dokończenie. (Kommentar zum I. Buch der Ilias. Schluß.) 28 S.

Brody. Staats-Gymnasium. Szczurat, Dr. B.: De infinitivi Homerici origine casuali. 17 S.

Brzeżany. Staats-Gymnasium. Trybowski Wladislaus: Kobiety w tragedyach Sofoklesa. (Frauen der Sophokleischen Tragödien.) 64 S.

Buczacz. Staats-Gymnasium. Kieroński L.: Quid Horatius de sua carminum et sermonum componendorum ratione praedicavisset. 16 S.

Drohobicz. Staats-Gymnasium. Niemiec Adalbert: Stanowisko Demostenesa i Eschinesa w sprawie pokoju Filokratesa. (Die Stellung des Demosthenes und des Aeschines in der Frage des Philokratischen Friedens.) 26 S.

Jaroslau. Staats-Gymnasium. Janiów Josef: Dyfuzya gazów i par. (Ueber die Diffusion von Gasen und Dämpfen.) 41 S.

Jaslo. Staats-Gymnasium. Koprowicz St.: Rokosz Jerzego Lubomirskiego w poezyi. (Der Aufstand Georg's Lubomirski in der Dichtung.) 50 S.

Kolomea. a) Staats-Gymnasium (mit polnischer Unterrichtssprache). Bilyk Johann: Soczewki jako podwójne źwierciadła. (Die Linsen als doppelte Spiegel.) 30 S.

b) Staats-Gymnasium (mit ruthenischer Unterrichtssprache). Rybaczek Michael: Лоґічна будова математичних доказів. (Logischer Bau der mathematischen Beweise.) 28 S.

Neu-Sandec. Staats-Gymnasium. Pazdanowski Thaddäus: Poezya rokoszu Zebrzydowskiego. (Die Poesie des Aufstandes der Zebrzydowski.) 38 S.

Podgórze. Staats-Gymnasium. Mazanowski Anton: Ze studyów nad niemiecką estetyką. (Studien über deutsche Aesthetik.) 31 S.

Przemyśl. a) Staats-Gymnasium (mit polnischer Unterrichtssprache). Kleczeński Alexander: Dzieje biblioteki Załuskich na podstawie obrazu życia i działalności jej fundatora. (Geschichte der Załuskischen Bibliothek auf Grund des Lebens- und Wirkungsbildes ihres Stifters.) 48 S.

(Fortsetzung folgt.)

Für die Redaktion verantwortlich: Julius Habermann.
Buchdruckerei Gustav Röttig, Oedenburg.